OPERE

COMPLETE

DI

FRANCESCO MILIZIA

RISGUARDANTI LE BELLE ARTI

TOM. VI.

BOLOGNA

DALLA STAMPERIA CARDINALI E FRULLI

M DCCC XX VII

PRINCIPII

DI

ARCHITETTURA CIVILE

DI

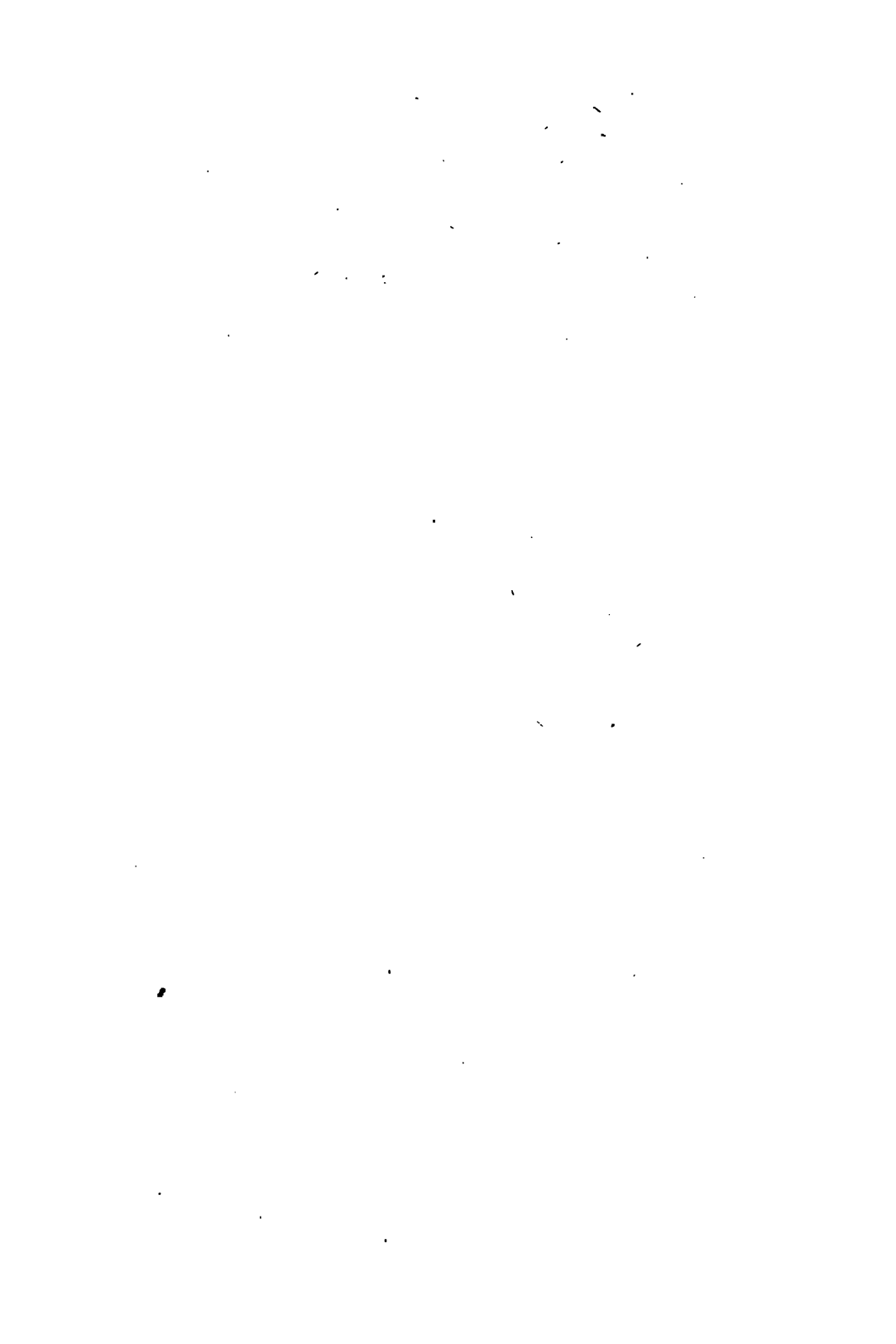
F. MILIZIA

EDIZIONE ARRICCHITA DI NOTE ED
AGGIUNTE IMPORTANTISSIME

TOM. I.

BOLOGNA

DALLA TIPOGRAFIA CARDINALI E FRULLI

M DCCC XX VII

AVVERTIMENTO

Nella nuova ristampa dei *Principii d' Architettura* di F. Milizia si è creduto di fare cosa utile collocando a piè di pagina, ed ai luoghi rispettivi le *Osservazioni ed Aggiunte* fatte a quest' opera dal ch. Professore Giovanni Antolini. Come pure si è giudicato necessario il dovere fare degli accrescimenti e modificazioni al Capitolo V. della terza parte, il quale comprende la teoria delle volte.

L'incisione delle tavole è stata fatta dall'esperto incisore signor Luigi Carlini, il quale ha posta ogni cura, affinchè non riescano inferiori a quelle già pubblicate con molta lode dal Cipriani.

PREFAZIONE

DEL PROFESSORE

GIOVANNI ANTOLINI

Francesco Milizia, come si legge nelle notizie scritte da lui medesimo, nacque in Oria, piccola città della terra di Otranto, l'anno 1725. Visse anni 73, essendo morto in Roma nel 1798. Le scuole italiane, nel tempo in cui egli cominciò ad applicarsi all'architettura, seguivano le bizzarre e capricciose maniere introdottesi verso la metà del secolo XVII in quest'arte, la quale i Greci segnarono col nome di maestra e signora di tutte. Dalla natura aveva egli avuto in dono una mente capace di sorgere alle prime fonti del bello, di ricopiarne in se stessa le immagini, ed un animo formato a sentirne vivamente le impressioni. Non lasciò dal canto suo cura

alcuna intentata per coltivare queste felici disposizioni in ogni studio che alle arti belle appartiene. Si volse così ben preparato per giudicare rettamente a riguardare l'architettura, la quale, come chè nata dalla necessità, fu perfezionata dal gusto nel mettere in opera i materiali della natura per servire ai comodi e ai piaceri della vita; e perciò entra essa pure nell' arti imitatrici del bello, perchè colla simmetria delle parti, e con la varietà de' suoi ordini esprime energicamente la grandezza, la maestà, la scioltezza, l' eleganza, la grazia. Parve a lui di ravvisarla, nel modo con cui era trattata, ben lontana dal concorrere a questo fine; anzi la giudicò interamente decaduta dal suo grado dignitoso, perchè veniva ridotta a far pompa di se stessa fra ridicole stravaganze. Concepì quindi il nobile pensiero di squarciare il velo che le toglieva la sua maestà, la ricopriva nelle illusioni inventate da una falsa apparenza del bello. Conobbe che era mestieri abbattere gli abusi che avevano assunto l'aspetto di regole, se si voleva richiamar l' arte ai giusti principii, e renderle il suo decoro.

A tale intendimento scrisse il Milizia varie opere, principalmente vi consacrò quella che pubblicò col titolo di *Principii d' Architettura civile*. Alla semplice naturalezza con cui si accinse a trattare la materia, vi si aggiunse spontaneamente quella forza che suol essere sempre compagna allo spirito, il quale, persuaso della verità importante che difende, ama di diffonderla e d' insinuarla efficacemente negli altri. Non è perciò meraviglia se talvolta le cose sono dette un po' aspramente, e, come direbbesi, alla cinica. E come poteva diversamente operare nell' assunto impegno di eleminare sino dai fondamenti la corruzione che, sostenuta dalla autorità di coloro che sedevano a scranna, aveva fatte porre in non cale il vero ed il bello? Si dee quindi alla verità da lui vivamente sentita, al coraggio con cui seppe proporla, all' energia con cui derise le strane forme sostituite alla vera eleganza, se la gioventù soprattutto si applicò con ardore allo studio de' suoi principii, conobbe la luce della verità, e provò il senso del piacere nel contemplarla. In questa guisa la gioventù cessò di essere ligia alla voce di coloro che eransi arrogato il primato.

Lo studio di Vitruvio, di Leon Batista Alberti, del Serlio, del Palladio, tanto raccomandato dal Milizia, eccitò gli studiosi e gli amatori dell' architettura ad investigare nei monumenti egizi, greci e romani le immutabili norme della bellezza e dell' eleganza. Anche la natura, che in ogni sua produzione presenta la più bella armonia nella varietà delle parti sempre cospiranti al medesimo fine, studiosamente contemplata, concorse a far conoscere i caratteri costitutivi della bellezza. Il senso di piacere che ispirano le immagini della natura nella loro semplicità e grandezza, paragonato alle impressioni che risvegliavano gli antichi capi d'opera dell' arte, dispose gli animi a raggiungere con rapidità i caratteri del bello, e a identificare questi in certo modo colle sensazioni del piacere. A confermare il fino discernimento venne opportunamente alla luce il Saggio dell' Algarotti sull' Architettura, e si pubblicarono le memorie del Temanza, e di altri dotti Italiani e stranieri. I progressi fatti nelle scienze fisiche, i lumi delle matematiche, tanto utilmente applicati alle arti, furono di sommo aiuto a quest'arte

regina per trionfare dei pregiudizi che avevano oscurato il suo splendore, e per riacquistare la maestevole sua avvenenza.

Per agevolare poi la via agli studiosi ed amatori dell' architettura di seguire le vere norme insegnate dallo studio degli antichi e confermate dalle osservazioni fatte sulle produzioni della natura, e preservare l' arte nuovamente dai capricci facili ad insinuarsi nelle opere ove ha una gran parte l' immaginazione, non rimaneva che di porre sotto un giusto ed ordinato aspetto le idee fondamentali, e formare la metafisica teorica dell' architettura dedotta dalle immagini della natura, e ricopiata dalle opere dei veri maestri, ad imitazione di Aristotile, che dopo l' Iliade compose la teorica poetica. Francesco Milizia si studiò nell' opera predetta di fissare le regole dell' architettura da tenersi presenti per non abbandonare la vera scuola del gusto, e per ispaziare con sicurezza nel campo del genio.

Se di tanto siamo debitori a questo bene merito scrittore che seppe eccitare negli animi anche di personaggi

illustri per nascita e per altre distinte qualità il vero senso dell' armonia, dell' eleganza e della maestà, diremo forse che egli fosse immune dal pagare un tributo alla umana debolezza? Ebbe dalla natura una felice disposizione per sentire e distinguere tutte le attrattive del bello, coltivò indefessamente i doni della natura, ma non ottenne il privilegio di elevarsi sopra la condizione de' mortali. Diremo adunque che fu un ingegno sublime, ma non lasciò di esser uomo. La qualità d' ingegno sublime versato nelle dottrine dell' arte fu quella che mi obbligò a meditare sull' opera sua, e a farne l' esame più scrupoloso; appunto perchè, dirò con altri, sui gran modelli va fatta la critica urbana ed imparziale. Anche i piccoli difetti dei grand' uomini sono contagiosi, per la favorevole prevenzione che i gran nomi trovano in noi. Le produzioni mediocri nè abbagliano, nè sorprendono l' attenzione. La qualità di uomo non ha potuto esimerlo dall' essere tradito dall' insidioso sonno da cui mal si difende la nostra non sempre vigile natura.

Osserverò inoltre che lo stile vibrato

di questo scrittore, e l' ardita maniera con cui combatte le opinioni di chi imponeva colla voce e col fatto, piacciono soprammodo alla gioventù, disposta a provare energicamente simili impressioni, e s' ingenera facilmente in essa quella prevenzione che toglie alla mente la tranquilla indifferenza di usare il discernimento. Al contrario, chi per l' età e pel lungo esercizio dell' arte e per ragionato metodo d' insegnarla si è abituato a ponderare le cose come sono in se stesse, non viene sorpreso dal modo col quale sono esposte; sa far attenzione a tutto, sa apprezzare l' ottimo e il buono, e sa discernere con rincrescimento nelle opere più accreditate il cattivo ed il mediocre. Nelle mie meditazioni fatte sull' opera della quale presento l' esame, mi risultò di osservare che se i giovani dallo studio di essa possono ritrarne grandissimi vantaggi, debbono talvolta essere avvertiti intorno ad alcune opinioni che non possono senza pericolo essere ciecamente adottate. Non poche idee contenute in quest' opera richiedono più ampie dilucidazioni, per non travedere nel seguirle. Molte

cose potrebbero senza le opportune avvertenze dar luogo ad abbagli gravissimi. In fine mi è sembrato di conoscere chiaramente il bisogno di supplire a que' voti che lasciò l' autore, il quale, per così dire, distrusse talvolta senza darsi la premura di riedificare.

Da questi motivi io fui determinato a scrivere le presenti Osservazioni sui mentovati *Principii d'architettura civile.* Nel pubblicarle io ingenuamente dichiaro di non aver avuto di mira altro scopo che di concorrere colla tenuità delle mie forze all'incremento dell'arte, e di preservare colle mie avvertenze la gioventù dal pericolo di tralignamento. Senza diminuire in punto alcuno la stima ben dovuta ad un autore il quale per tanti titoli merita la riconoscenza di chi coltiva l' architettura, mi sono trovato talvolta nella necessità di dover pensare in alcuni particolari diversamente da lui. Se cogli argomenti che ho procurato di addurre per mostrare ragionevole il mio sentimento, non fossi giunto che a promuovere un dubbio sull' opinione chiamata ad esame, sarei contento, quando

così mi fosse riescito d'invitare qualche elevato ingegno a meditare sulla controversia, e a proporre una teorica sicura a seguirsi. Allora sarebbe più compiutamente soddisfatto ad ambedue gli oggetti che mi sono proposto in questo lavoro, cioè incremento dell'arte, e sicurezza di studio nella gioventù.

Quei numeri, che nelle tavole hanno un punto (.) *sopra, indicano* Palmi architettonici romani : *gli altri senza punto*, once e frazioni.

Il palmo si divide in parti dodici chiamate once, *l' oncia in altre cinque parti dette* minuti.

La linea **, *Tav. I. della Parte prima, esprime un mezzo palmo, o sia once* sei.

. Q*uei numeri che hanno sopra una linea orizzontale* (–) *indicano* Moduli : *gli altr.* parti di modulo.

IDEA GENERALE

DELL' ARCHITETTURA

L'ARCHITETTURA è l'arte di fabbricare: e prende denominazioni differenti secondo le diversità de' suoi oggetti. Si chiama ARCHITETTURA CIVILE, se il suo oggetto si raggira intorno alla costruzione delle fabbriche destinate al comodo, ed ai vari usi degli uomini raccolti in civile società. Se lo scopo è di fabbricare nell' acqua, e di renderne per mezzo di macchine l'uso più facile, dicesi allora ARCHITETTURA IDRAULICA. Quando il suo oggetto è la costruzione di vascelli, e di altre macchine galleggianti, si chiama ARCHITETTURA NAVALE. Finalmente vien detta ARCHITETTURA MILITARE, se s'impiega a fortificare i luoghi, per difenderli con solide costruzioni dagl' insulti dei nemici, e dagli sforzi degli stromenti marziali.

È ben evidente, che l'architettura presa in tutta questa sua estensione è l'arte più interessante per la conservazione, per la comodità, per le delizie, e per la grandezza del genere umano.

I principali vantaggi della società incominciano dalle CASE. Dove gli uomini vivono nei boschi entro caverne, sotto capanne, o sotto tende, esposti perciò ad ogni intemperie, ed a qualunque disagio, sono indolenti, stupidi, abbietti, e tutte le loro mire sono limitate ai loro bisogni più semplici. Ma dove sieno provvisti di quelle comode abitazioni, che si chiamano CASE, nelle quali possono respirare un' aria temperata negli ardori dell' està, e nelle rigidezze dell' inverno, dormir con quiete, e con sicurezza, studiare senza molestia, e godere le dolcezze d' ogni sociale gradimento: ivi gl uomini divengono attivi, inventori, intraprendenti. Fiorisce quindi fra loro l' agricoltura in compagnia delle arti, e regna l' abbondanz di tutte le cose necessarie e convenienti all vita.

L' invenzione facilita il lavoro, e quello ch difficilmente si conseguisce colla mera forza si ottiene facilmente, e in copia colle inver zioni ingegnose. Così soddisfansi costantemen i domestici bisogni, e si somministra il supe fluo agli esteri. Allora l' architettura apre prepara la strada al commercio; fabbrica na con porti e con moli, per ricovrarle con s curezza; forma strade e argini ne' marassi, nei siti più disastrosi, spiana, trafora mont gne, colma valloni, getta ponti su i profon e rapidi fiumi, taglia canali, devia torrent costruisce ritegni, disecca paludi e laghi: so monta in somma ogni ostacolo opposto dai

natura al progresso del traffico, facilitando con questi mezzi il trasporto delle merci, e il passaggio de' viandanti da un paese all' altro.

Il commercio porta ricchezze, e le ricchezze producono lusso. Ecco il fonte donde sgorga quell' orgoglioso piacere, da cui derivano tanti raffinamenti, i quali in gran parte non possono effettuarsi senza l' aiuto dell' architettura. I tempii, i palazzi, i mausolei, gli archi trionfali, le piazze, i teatri, le fontane, i giardini, e tanti altri consimili strumenti di piacere sono i più stabili monumenti, che richiamano l' universale attenzione, e trasportano alla più remota posterità la grandezza, la potenza, la dignità, le virtù, i pregi di chi gli ha eretti.

L' architettura mantiene gl' indigenti col convertire i più vili materiali nelle più durevoli produzioni della industria umana, abbellendo la faccia de' paesi, e moltiplicando gli agi della vita. Dov' ella fiorisce, vi concorrono indispensabilmente de' forastieri; e da questo concorso provengono numerose manifatture, e molti rami lucrativi di commercio, in cui si occupano, e si alimentano milioni di persone. Le ruine di Roma antica sono ancora il sostegno più bello di Roma moderna.

Quanto efficace è l' Architettura per arricchire, e per adornare i paesi, altrettanto è ingegnosa a difenderli dalle irruzioni dei molesti vicini, e dalla licenza de' malviventi. Le flotte, le batterie, le fortificazioni, i castelli tengono a freno i perturbatori della quiete

domestica, e rendono, se non sempre vani
almeno lenti gli attentati dell' ambizione sfre
nata.

Con gran ragione dunque si è dato all' ar
di fabbricare il pomposo nome di ARCHITET
TURA, che secondo l' etimologia della sua vo
significa *Opera principale, Scienza direttri
di tutte le altre, o Arte la più eccellen
di tutte*. Ella è 1. Come le base, e la reg
latrice di tutte le altre arti. 2. Ella forma
legame della società civile. 3. Produce, e
aumenta il commercio. 4. Impiega le pubbl
che, e le private ricchezze in beneficio, e i
decoro dello Stato, de' proprietari, e de' p
steri. 5. Difende la vita, i beni, la liber
de' cittadini.

Un' arte sì strumentale della felicità uman
e sì conducente alla potenza, e alla celebri
delle Nazioni, esige naturalmente la protezi
ne, e incoraggiamento de' savi principi.
fatti in tutti gli stati colti e ben regola
l' Architettura è stata sempre coltivata e p
mossa colla maggiore assiduità. Il progre
delle altre arti dipende dal progresso di q
sta. Quando l' Architettura è ben incoragg
ta, la Pittura, la Scultura, l' Incisione,
Giardinaggio, e tutte le altre arti decorati
che senza di essa non possono sussistere
riscono a volo; e queste poi influiscono n
tissimo nelle manifatture, e nelle più mi
produzioni meccaniche, perchè il disegno è
un vantaggio universale, che dà valore

cose più frivole, e fino ai nienti della moda.

Ad ognuno è noto, che tutte le arti e le scienze si concatenano, e s' intreccian fra loro, e concorrono tutte al bene della umanità. Da niuna altra cosa un regno ricava tanto lustro, quanto dalle scienze e dalle arti, che vi fioriscono. Il secolo di Pericle è più famoso per li grandi geni viventi allora in Atene, che per le battaglie, che allora diedero gli Ateniesi. Quello di Augusto è meglio noto per li Ciceroni, per li Virgili, per gli Orazi, per li Vitruvi, e per i monumenti di Agrippa, che per le proscrizioni di quel crudele Imperadore. Il secolo de' Medici riceve il suo più nobile splendore dai Bramanti, dai Michelangeli, dai Raffaelli. E quello di Luigi XIV. donde ritrae la sua vera gloria, se non se dagli artisti e dai letterati, che con tante loro opere lo hanno decorato? Opere, che sono i monumenti più significanti della pubblica felicità.

L' Architettura, come sinora si è considerata in generale, è troppo estesa in ciascuna delle sue parti, per potersi tutte abbracciare in un trattato. Qui si tratta soltanto dell' ARCHITETTURA CIVILE, e di quanto ha con lei la più immediata connessione.

Il pregio degli edifizi non consiste ne' grandi massi di pietre sopra pietre, e molto meno nella folla degli ornamenti gettati alla rinfusa. I materiali in Architettura sono come nel discorso le parole, le quali separatamente han poca, o niuna efficacia, e possono esser disposte in una

maniera spregevole; ma combinate con arte, ed espresse con energia muovono, ed agitano gli affetti con illimitata possanza. Un gran poeta può eccitar dolci, e vive emozioni anche con un discorso ordinario, e dire con decenza cose comuni. Così le ingegnose disposizioni di un abile architetto daranno lustro ai più vili materiali; mentre gli sforzi di un ignorante presuntuoso renderanno spiacevoli le più sontuose costruzioni.

Qualunque fabbrica per potersi dire COMPITA, deve sempre avere i tre requisiti seguenti. 1.° BELLEZZA, 2.° COMODITA', 3.° SOLIDITA'.

Ecco le tre principali divisioni dell' Architettura Civile. Ed ecco il metodo il più semplice di trattarla, e di studiarla, che è quello stesso, che naturalmente si tiene nel presentarsi avanti ad una fabbrica: se ne osserva prima il BELLO, poi se ne considera il COMODO e finalmente se n'esamina la FORTEZZA. Qui dunque si seguirà quest' ordine. Nella prima parte si tratterà della BELLEZZA, nella seconda della COMODITA', e nella terza della SOLIDITA dell' Architettura.

Se ne vanno a sviluppare i principii, i quali ben lungi dal formare un trattato, o un corso compito d' Architettura, non serviranno, che per dare una idea preliminare di questa nobile facoltà a chi vorrà poi conoscerla profondamente in tutta la sua grande estensione.

DELLA
ARCHITETTURA CIVILE

PARTE PRIMA

DELLA BELLEZZA

La bellezza dell' architettura dipende da quattro principii, che sono 1. ORNATO, 2. SIMMETRIA, 3. EURITMIA, 4. CONVENIENZA. Secondo questi quattro principii sarà divisa questa prima parte in quattro libri.

LIBRO PRIMO

DELL' ORNATO

Per *ornato* s' intende tutto quel pulimento, che s' impiega, o si soprappone al vivo d' una fabbrica.

I principali ornati sono gli *ordini*, le *sculture*, le *pitture*, i *marmi*, gli *stucchi*, ec.

CAPITOLO I.

DEGLI ORDINI

L'ordine è un composto di *colonna*, e di *cornicione*. Le parti principali della colonna sono la *base*, il *fusto*, e il *capitello*.

Quelle del cornicione sono l'*architrave*, il *fregio*, e la *cornice* (*Tav. I. Fig. A*).

Tutte queste parti principali sono suddivise in molte altre, delle quali il numero, la forma, e le dimensioni caratterizzano ciascun ordine.

Non si danno che tre specie di ordini, perchè non si danno che tre maniere di fabbricare; cioè *soda*, *mezzana*, e *delicata*. Alla maniera *soda* conviene la semplicità, alla *mezzana* la gentilezza, ed alla *delicata* la ricchezza delle parti, e degli ornati. Tre son dunque gli *ordini* corrispondenti a queste maniere: il primo è detto *dorico*, rappresentante un aspetto robusto e semplice; l'altro *ionico* di comparsa gentile; e il terzo *corintio*, più svelto, e più adorno di tutti.

L'invenzione di questi Ordini si attribuisce comunemente ai Greci, i quali hanno avuto sicuramente il merito di portarli ad un grado di finezza, imitata, e non ancora sorpassata da verun' altra nazione più colta. Ma qual motivo ha potuto mai condurre i Greci a tale invenzione? Questa ricerca non è d'una stessa

curiosità; è anzi la chiave, ed il fondamento di tutta la bellezza dell'architettura. Andiamone in traccia, e per andarvi con successo, vediamo prima in succinto la storia dell'Architettura, per indi ritrovare il fondamento della sua bellezza, e l'origine de' suoi ordini.

CAPITOLO II.

STORIA DELL' ARCHITETTURA CIVILE

Finchè gli uomini si contentarono di ricovrarsi entro le grotte, o sotto gli alberi, non ebbero bisogno d'architettura; come niun bisogno ebbero d'agricoltura, finchè le ghiande, i frutti selvatici, ed altri prodotti spontanei, che si paravano loro davanti, servirono loro di cibo. Ma crescendo il numero degli uomini, e formate le piccole società, ecco in campo l'architettura. Ma che architettura? Tuguri e capanne composte di tronchi, e di rami d'alberi furono le prime produzioni dell'arte. (1) Fino al principio dell'era volgare si

(1) Le grotte più che le capanne è da supporsi che abbiano servito d'abitazione ai primi uomini anche in società, perchè le grotte si possono naturalmente trovare o farle colle mani senza adoperare arnesi: ma per costruire capanne occorrono istromenti da tagliare le legne, e queste conformarle all'uso della costruzione: e chi sa quanto tardarono gli uomini ad averne?

Se Vitruvio, che ci ha dato il modello dell'architettura nella capanna, avesse immaginato le ardite moli settentrionali, forse avrebbe fatto distinzione nello stabilire l'origine ed il modello dell'architettura: io non

Gl'inventori hanno troppe difficoltà da sormontare per non incorrere in errori e in difetti. Le industrie e le scoperte si arrestano spesso, quando il progresso dovrebbe essere più facile. Che cosa più facile della stampa, dopo le monete? E gl'inventori prendono il buono ed il cattivo del modello, senza dubitare che abbia bisogno di rettificazione; credono anzi che tutto sia giustificato dall'autorità e dall'esempio. Ecco perchè i Greci ed i Romani non ci hanno trasmessa un'architettura senza macchie. Dopo di loro sarebbe bisognato, che nuovi progressi producenti un ragionamento più giusto avessero rischiarati i lor difetti, introdotta la critica nell'osservazione delle loro opere, ed impedito che la loro celebrità non desse luogo all'errore di usurpar il credito delle regole.

Avvenne tutto il contrario. I successori di Vitruvio ebbero la sorte di tutti gl'imitatori, i quali restano per lo più al di sotto del loro modello. Ben lungi di marciare avanti alla perfezione, fecero gran cammino indietro; e siccome la decadenza è sempre più rapida del progresso, l'architettura si vide degenerata molto sotto Costantino fondatore in Roma delle basiliche del Salvatore, e di s. Pietro; non si riconobbe quasi più sotto Giustiniano, che nella sua s. Sofia in Costantinopoli pretese di far mirabilia, divenne interamente barbara ne'secoli susseguenti, allorchè l'impero romano fu rovesciato da' Barbari.

Ecco all'architettura greco-romana succedere

un'altra pesante, sproporzionata, oscura, chiamata comunemente gotica, come se i Goti ne fossero stati gl'introduttori. Niente di più falso. I Goti, i Vandali, ed altre nazioni, che invasero l'Italia, non fecero cambiar faccia alle cose nostre più di quello che abbian fatto alla Cina i Tartari, che più volte l'hanno conquistata. Uno sciame di Barbari, che soggioghi una nazione colta, si sottomette ordinariamente ai costumi di quella: perchè deposte le armi, vengono in campo le arti della pace, e dalla lor dolcezza è preso il vincitore, che vuole pur godere della vittoria. In fatto Teodorico re de'Goti e degl'Italiani, lasciata ogni selvatichezza nella sua patria, superò molti de'migliori Imperatori romani nella gloria, nella fortezza, nel buon governo, e nella civiltà de'costumi; ed in Ravenna, in Pavia, in Verona fece edificar palazzi, terme, acquidotti, anfiteatri su quel gusto che allora correva in Italia. Pure è prevalsa l'opinione, che ogni cosa brutta e deforme sia derivata dai Goti, e gotica ancora vien chiamata. I Barbari non avevano architettura nè buona nè cattiva. Si rovescia sopra i Barbari il corrompimento del gusto di tutte le belle arti in Italia, come se gl'Italiani non avessero da per loro stessi tanto ingegno da corromperle. La nostra superbia attribuisce a coloro quella mostruosa architettura, la quale è nata da noi altri stessi amanti della varietà per capriccio. Venuti i Barbari si conservò in Italia l'uso romano, per quello che spetta alla solidità ed alla costruzione de'muri, come anche alle proporzioni totali:

ma rispetto alla bellezza architettonica, il buon gusto si era già perduto prima dell' invasione, e gli architetti italiani dipartitisi già dalle belle forme de' Greci, si eran dati ad imitar le fantasie di quelle pitture grottesche, tanto da Vitruvio riprovate, e tanto da noi riverite, perchè antiche. Sotto i Longobardi si andò di male in peggio, e sotto i Franchi e gli Alemanni s' imbarberì ogni cosa; a segno che sotto Carlo Magno non si faceva più scelta di forme, non esattezza di proporzioni, nè purità di ornamenti. Tutto era imbastardito, e corrotto.

Tre secoli dopo, cioè tra il x. e xi. secolo, si fece uno sforzo generale per uscir da quello stato d' ignoranza e di goffezza, ma con cattivo successo. Fino allora s' era praticata un'architettura mastina e greve: si balzò tutto in un tratto all' altra estremità opposta. Apparvero fabbriche leggerissime della più sorprendente sveltezza, e d' un ardire straordinario. Tutto era artistamente trasformato a giorno, e le mura a merletti, ed a filograna: tutto sembrava eccessivamente debole, e tutto era d' una solidità incomprensibile, come si vede nelle cattedrali di Parigi, di Reims, di Chartrès, ed in altri edifici, specialmente oltramontani. Questa specie d' architettura vien detta *gotica moderna*, e ordinariamente s' intende di questa, quando si nomina architettura *gotica*.

Sopraggiunti nello stesso tempo gli Arabi, o sieno Saraceni, ed i Mori, a maltrattar l' Italia, la Francia, e soprattutto la Spagna, quella

nuova gotica architettura fu infrascata di tanta profusione di ornati rabeschi, e moreschi, che se fanno l'ammirazione degl' ignoranti, disgustano altrettanto gl'intendenti. I palazzi degli Sceriffi di Marocco, e quelli di Granata, di Siviglia, di Toledo sono di questa tempra. Questa fantastica architettura supponeva un totale obblio degli ordini greci: era un sistema tutto diverso, un carattere tutto all' opposto: la sola fantasia dell' architetto determinava le forme, le proporzioni, gli ornamenti. Per far meglio degli altri, bastava superarli in arditezza, e scapricciare di più.

Oltre questi mostri d' architettura, ve nè fu un' altra chiamata *greca moderna*, introdotta dagli ultimi Greci ne' secoli XIII e XIV, i quali fecero un misto del buon uso antico e dell' arabesco, come si può vedere nella chiesa di s. Marco in Venezia, ed in altri edifici d' Italia, ne' quali le colonne ed i membri si accostano alquanto alle buone proporzioni antiche.

Fino al secolo XV, la ragione umana restò immersa in un profondo letargo. Era già tempo che, dopo una buona dozzina di secoli di sì umiliante sonnolenza, le menti umane finalmente si destassero. Un intreccio di varie circostanze, la decadenza del barbaro sistema feudale, il progresso del commercio, l' invenzione della carta da scrivere, e finalmente della stampa, fecero risorgere in Italia insieme colle scienze, e colle belle arti la buona architettura antica.

Le ruine specialmente di Roma ne avevano felicemente conservate le tracce. Si esaminarono, se ne penetrarono i rapporti, si trovò quel sistema preferibile ad ogni altro.

Questa scoperta coincise col progetto di rifabbricar la basilica di s. Pietro in Vaticano, onde i Bramanti, i Peruzzi, i Sangalli, i Michelangeli, i Vignola impiegarono tutta la forza del loro ingegno per uguagliar nella costruzione di questo edificio le maraviglie dell' antichità. Il loro esempio eccitò l' emulazione, ed il loro successo fece legge. Il secolo di Cosimo dei Medici, di Leon X. fu brillante al pari di quello di Alessandro, e di Augusto. Roma da sotto le sue ruine rialzò il suo antico genio, e scuotendo la polvere, mostrò di nuovo la sua testa rispettabile, e l' Italia diede un codice d' architettura alle altre nazioni d'Europa, come lo diede in tutte le belle arti. Questa regione si vide feconda di artisti, come una volta di eroi, senza avere nè Messico, nè Indie.

La rivoluzione fu ben pronta, malgrado i pregiudizi, e gli ostacoli da sormontarsi. Tanto la vera bellezza ha d' impero sopra i nostri sensi. La buona architettura procurò stabilirsi in Francia, per far brillare il secolo di Luigi XIV. Eresse alcune moli nella Spagna: si è vendicata nella Germania de' suoi pretesi torti: è scorsa fino a Pietroburgo, convertendo i marassi, e le boscaglie in sontuosi edifizi, e in delizie: ha adornata la Svezia, la Danimarca le Fiandre, ed ha fissato il piede nell' Inghilterra: ed a guisa del mare, che si perde di

una parte, acquista altrove, ella ha acquistato al Nort più che non ha perduto nell' Asia, nell' Egitto, nella Grecia, ove da tanti secoli le scienze e le arti sono perite senza apparenza, nemmen remota, di risorsa. Le arti e le scienze fanno il giro del mondo. Allignano da per tutto, anche nel dispotismo, come si è veduto nel dispotismo romano, e come si vede ancora in più contrade.

Ma rimettendosi così la bella architettura, ci han voluto due secoli di tentativi e di sforzi prima di giungere a rimettersi in quel punto, in cui ella fioriva nel tempo di Augusto. Rimane adesso di far quello che doveva farsi allora dopo Vitruvio, cioè depurarla de' suoi difetti, e portarla s' è possibile alla perfezione. Ma siamo noi in questo felice caso? Sembra di sì, non ostante il grido universale contro la pratica dell' arte attualmente in decadenza. Si potrebbe però proporre, se sia maggior la distanza della ignoranza intera di un' arte alla suo scoperta, o dalla sua scoperta alla sua ultima perfezione. Problema difficile da risolversi con esattezza. La scoperta è quasi sempre l'effetto d' un azzardo felice combinato co' talenti più perspicaci. L' ultimo punto di perfezione, cui una scoperta possa giungere, ci è quasi sempre ignoto. Il progresso e il miglioramento dipendono anche dall' azzardo, e da una serie di teste sublimi, che succedano agl' inventori, che valutino le invenzioni per quello che realmente sono, e che senza stupefarsi all' ammirazione,

ed all'imitazione, sappiano veder sempre più lungi, ma sempre giusto, e meglio. Cosa ben difficile. L'Egitto, la Cina fanno vedere, che il miglioramento è più distante dall'invenzione, che questa dalla ignoranza. Si dia un'occhiata a tutte le scienze, ed a tutte le arti incominciando dall'agricoltura, e si vedrà palpabile questa verità. L'architettura sembra nella stessa condizione. *Facile est inventis addere*.

Nella metà di questo nostro secolo si è fatto un cangiamento ben rimarchevole nelle nostre idee, ed è incontrastabile tra noi il progresso di quella sana fisolofia, la quale non consiste che nell'applicazione della ragione ai differenti oggetti, su quali ella può esercitarsi. Ond'è che questo secolo vien per eccellenza chiamato il *secolo della filosofia*. Lo spirito filosofico, contro cui taluni si sono scagliati, come distruttore del buon gusto, si estende a tutto. Una filosofia mezzana allontana dal vero, ma una filosofia ben intesa vi conduce. Tuttociò che appartiene, non solo alla nostra maniera di concepire, ma anche alla nostra maniera di sentire, è il vero dominio della filosofia. Come mai dunque il vero spirito filosofico può opporsi al buon gusto? Egli ne è anzi il più fermo appoggio, perchè egli consiste a rimontare ai veri principii, a riconoscere che ogni arte ha la sua natura propria, ogni cosa il suo particolar colorito, ed il suo carattere; in una parola a non confondere i limiti di ciascun genere. Questo spirito filosofico nell' abbracciar le belle

arti, ha abbracciata con ispecialità l'architettura, la quale ne ha ritratto notabil vantaggio, almeno in teorica, per la filosofica maniera, come ella è stata trattata dal Frezier in quella sua bella dissertazione, dall' Algarotti nel suo sensato saggio sopra l'architettura, dal Logier in quelle sue sagaci osservazioni, dal Cordomoy, e da parecchi altri. E maggiore può sperarsi il suo progresso, se si continuerà a sottoporre le opere anche migliori de' nostri artisti ad un giudizio severo; a riprender ogni difetto, a rilevarne i pregi, ad esigere ch' eglino rendano ragione delle forme, delle proporzioni, degli ornamenti, a spianare le difficoltà della teorica, e ad unire le riflessioni all' esperienza.

Svaniranno così i duri lamenti sopra la decadenza dell'architettura. Nè, se ora v'è qualche abbondanza di cattivi architetti, è questo un indizio che l'arte tenda alla sua ruina. Qual secolo più florido di quello di Augusto? E pure Vitruvio si scatena furiosamente contro quei suoi contemporanei. Gli stessi lamenti fecero i Greci nei loro più bei tempi, e Platone ha lasciato scritto, che un buon architetto era una rarità in Grecia. Questi sono lamenti d'ogni tempo, d'ogni luogo, e sopra qualunque soggetto: l'uomo è querulo. E quando mai, e dove i professori di qualunque genere sono stati tutti eccellenti nelle loro rispettive professioni? Il numero de' buoni per lo più non è mai il maggiore. E se l'Italia ora non sa vantare de' Vignola, de' Paladii, de' Bernini,

l'illazione, che sia senza valenti architetti, non è giusta. Nè men l'Inghilterra ha ora un Newton, un Locke, un Pope, un Jones, e pure ella è adesso florida più che mai in ogni genere scientifico, e di arti. Non v'è bisogno, che ogni età spicchi ugualmente feconda di alcuni ingegni straordinariamente sublimi e risplendenti. Anzi il non comparire in una nazione alcun valente uomo sopra gli altri di gran lunga eminente; può esser talvolta effetto di una coltura univer salmente estesa; come in un bosco ben formato non si vede alcun albero sorpassar troppo gl altri, perchè quasi tutti sono ben cresciuti, e presso a poco di egual grandezza. Chi sa ch questo non sia l'attuale stato degli architetti italiani?

Il male è, che un secolo di luce suole esser se guito da un altro di tenebre, come il giorno dall notte. Ma non siamo ancora, per così dire, ch all'alba di questo secolo di filosofia, nè il period di questa specie di secoli è di una durata ca' colabile. Il secolo aureo dell'architettura, dell belle arti, e delle scienze durò in Grecia p parecchi secoli. A quello è succeduto colà ferreo oscuro secolo della durata finora di 13c anni, e chi sa fin a quanto vorrà durare?] molte regioni dell'Asia, dell'Africa, dell'Americ ed in alcuni contorni anche dell'Europa, n ha fatto mai giorno. La barbarie dura seco e sembra il nostro elemento. In Europa so ormai trecento anni, che si sono ristabilite belle arti e le scienze. Sembra che le co

morali, come le fisiche, sieno soggette a malattie, a sonni, ad interruzioni; mali tutti, che producono sovente del bene, depurano, rettificano il cattivo umore, che si era formato. Fu un gran male certamente la barbarie, che soffrì l'Europa nella feccia di tanti secoli, ma senza quella malattia non sarebbero le arti, e le scienze risorte sì vigorose, nè sarebbe questo secolo, che abbiam la sorte di godere, sì illuminato, se fossero stati gli altri più risplendenti. Dopo quella barbarie il progresso v'è stato continuamente maggiore: seguita tuttavia ad esser sempre più grande, e mercè la stampa, le accademie, e lo spirito filosofico, sembra che la continuazione voglia esser sempre più prospera, e per venire alla perfezione: almeno non v'è apparenza da temerne un rovescio. Rimane solo, che l'Italia deponga quel resto d'albagia proveniente dalla rimembranza di essere stata un tempo la legislatrice degli altri popoli in ogni cosa. Ma si ricordi, ch'ella è stata anche barbara, e che dalla Grecia ha ricevuti i primi rudimenti. Impari ora, nè le importi donde. Le nazioni sono a vicenda maestre, e discepole. Per chi pensa non v'è nè Francese, nè Inglese: chi c'instruisce è nostro compatriotta: e tutti gli artisti debbono trattarsi da fratelli. Questo abbozzo di storia si vedrà sviluppato gradatamente nelle vite degli architetti, le opere de'quali sono espressamente descritte, per far conoscere l'origine, i progressi e le vicende dell'arte.

Si è lodata l'architettura greco-romana, e

si è lodata come la sola fregiata di bellezza
ma in che consiste il bello di questa archite
tura? Quali sono le regole ed i principii, c
si hanno da osservare, affinchè un edifizio piacci
sia aggradevole alla vista, in una parola s
bello?

Già si è veduto che l'architettura greco roman
dopo essere stata tenuta per bella per sì lungo ten
po, per dette lariputazione della sua bellezza, a
lorchè fu sgambettata dalla gotica. La bella
indi la gotica, lo fu universalmente, lo fu p
quasi dieci secoli, e lo fu in Grecia, in Itali
in Roma, a dispetto di tanti antichi monumen
stimati prima bellissimi. Ora se la bella vecch
è risorta con abbattere la sua rivale, semb
questo un giuoco all'alta lena, o un giro
mode, delle quali si può bensì dire quale s
la meno incomoda, ma non quale la più bell
Qual differenza di architettura tra gli antic
Greci, e que' Maomettani, che loro sono su
ceduti nello stesso paese? Chi ha il buon gust
i Cinesi, i Settentrionali, gl'Indiani, Noi,
i nostri Antecessori? Una tal questione sarà for
della stessa natura, che quella della differen
foggia de' nostri abiti. Ognun conviene del
necessità di coprirsi, e di difendersi dalle i
giurie dell'aria, ma non già della grazia d
l'abbigliamento, la quale dipende dall'assue
zione di veder gli oggetti inviluppati in u
certa maniera, e ciò che non è conforme a
moda, è insopportabilmente ridicolo. Guai
l'architettura dipendesse dalla moda! sareb

soggetta a continue vicende, e la bella sarebbe solo la corrente.

Guai ancora, se ella dipendesse dalla convenzione degli architetti! Costoro hanno succhiati dall' infanzia i principii dei loro maestri, gli hanno adottati su la loro riputazione, e gli han venerati come precetti infallibili, giusti, o falsi che si fossero. Eglino sono in oltre soggetti, o per necessità, o per debolezza a deferire ai capricci di chi fa fabbricare. Addio perciò alla ragione, e pecorescamente si avrebbe da stimare su la lor parola.

Di più, quale architetto avremmo noi ha seguire? Vitruvio, il venerando legislatore Vitruvio, il quale si deve riguardare come l'Atlante di tutta l'antichità, perchè è l'unico scrittore d'architettura rimastoci di tutti gli antichi, benchè a suo tempo in Roma solo fossero più di 700. architetti, e tra'Latini fossero fioriti Fusizio, Terenzio, Vartone, Rufo, Epafrodio, e tra' Greci Agatario, Democrito, Teofraste tutti spariti. Vitruvio non dà un'idea distinta della differenza degli ordini: sembra ch'ei li voglia stabilire nella proporzione delle colonne, e frattanto egli li vuol distinguere senza cambiare le misure, contraddizione manifesta. Il suo gusto non era il più squisito, poichè le sue misure sono diverse da quelle, che si osservano nei più seri monumenti dell'antichità da tutti tenuti per eccellenti. Quindi lo Scamozzi scrisse: *Non doversi a Vitruvio una cieca deferenza, come si può comprender dagli ordini, e dalle*

altri parti, ch' egli descrisse nelle sue opere le quali mancano di proporzione, e di bellezza, se colle antiche saranno paragonate; e perciò la maggior parte di esse non sono state nè lodate, nè poste in uso dagli architetti intendenti. Pare certo, che Vitruvio non abbia riguardate le proporzioni degli ordini, come una regola costante, poichè egli cambia per i teatri quelle proporzioni da lui prescritte per li tempii. Egli permette, che si metta ordine sopra ordine senza sopprimer la cornice del primo, benchè egli stesso ne conoscesse l'assurdo. La sua base ionica fa pietà, come quel suo plinto rotondo nella base toscana, e come quella equivoca regola di ottica, che in un portico le colonne agli angoli, e tutte quelle che sono dall'una all'altra parte a filo delle medesime, debbansi fare a piombo dalla parte di dentro e restremate dalla parte di fuori.

Se a Vitruvio dunque non si deve presta tutta la fede, chi sceglieremo nella folla di architetti dottori, che sono venuti dopo di lui? L'Alberti, il Serlio, il Palladio, lo Scamozzi il Vignola, il Bullan, il de l'Orme, e tanti altri son tutti rispettabili, ma tutti fra loro molto discrepanti, non solo nella varietà dei profili ma anche nel rapporto de'diametri delle colonne alla loro altezza, ed a quella de'lor cornicioni. Ciascuno di questi valenti uomini ha i suoi partigiani, niuno è generalmente seguito, tutti hanno i loro particolari difetti. Quale dunque dovrà seguitarsi.

Se l' autorità degli architetti è di un polso leggiero, di più debole forza vorranno riuscire gli esempi de' monumenti più celebri, i quali non possono valere più che i professori che li hanno fatti con quel di meno, che si perde sempre dalla teorica alla pratica. In fatti i monumenti più rinomati dell' antichità sono pieni di difetti, e di difetti talvolta maiuscoli contro il buon senso: oltrechè la differenza de' loro profili, e delle proporzioni, è considerabile in tutti. Il Mausoleo presso s. Remis in Provenza, opera del bel secolo di Augusto, ha colonne ridicolmente corte. L' arco di Costantino ha piedestalli d' un altezza smisurata, ed il tempio di Scifi, riferito e disegnato dal Palladio, ne ha degl' isolati contro ogni buon gusto. I modiglioni non sono a piombo sul mezzo delle colonne nell' arco di Traiano, nel Panteon, ed in tanti stimatissimi edifizi, come nol sono nè meno i triglifi nel tempio della pietà, ed altrove. Il teatro di Marcello, e le terme Diocleziane hanno la cornice dorica, ornata di dentelli, contro il divieto formale di Vitruvio. Nell' arco di Tito sono dentelli, e modiglioni a dispetto di Vitruvio. Ed il Panteon non ha al di dentro inutili frontespizi, ed archi supini taglianti que' pilastri dell' attico, i quali posano in falso? Se gli esempi dei monumenti antichi autorizzassero, ogni difetto resterebbe autorizzato.

Il celebre M. Roland Freart de Chambray

nel suo utile Trattato *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, non ha altra regola di giudicare sopra la bellezza dell' architettura, che i monumenti antichi, e Vitruvio. Ma se gli fosse domandato, perchè si ha da stare a Vitruvio, ed agli antichi edifizi, chi sa che cosa egli avrebbe risposto. E che può rispondere di ragionevole chi non adduce che autorità ed esempi in vece di ragioni?

Si domanda perchè l'architettura greco-romana è bella relativamente alle altre, in che consiste questo suo bello, e quali ne sono le regole per conoscerlo e per eseguirlo? Rispondere con esempi e con autorità, è un non rispondere, e per conseguenza è un lasciar l' arte in una mobilità perpetua, ed esporla a continui rovesci: e nell' eseguirla il prendersi per guide l' autorità e gli esempi, è un costituirsi cieco, per farsi condurre da guide ugualmente cieche e fallaci, che non ci guidino, ma ci disperdano in errori. V' è bisogno di principii certi e costanti, dedotti dalla natura stessa della cosa, da' quali principii la ragione tragga le giuste conseguenze per tutto quello, che si deve fare o non fare nell' architettura. Allora si avrà una scorta fida e sicura, che ci conduce francamente alla desiderata meta. Per ritrovarle andiamola a cercare nella origine dell' architettura, e particolarmente de' suoi ordini.

CAPITOLO III.

DELLA ORIGINE DEGLI ORDINI E DI VARI MEMBRI ARCHITETTONICI

Per difendersi dall' inclemenza dell' aria e del sole, è verisimile, che gli uomini siensi da principio ricovrati sotto gli alberi, e dentro le grotte. Ad imitazione d' un tale ricovero, spinti dalla necessità di procurarsi un riparo meno incomodo e meno dannoso, la loro prima costruzione sarà stata poscia qualche capanna, la quale da principio sarà probabilmente stata di conica struttura, la più semplice (*Tav. I. Fig. B.*). Ma riuscendo disagiata una tal forma a causa de' suoi lati troppo pendenti, fu poi cambiata in figura cubica, prima forse col tetto in piano, indi col tetto inclinato (*Fig. C*).

Da quei tronchi di alberi conficcati verticalmente in terra per sostenere il coperto, provengono le *colonne*.

Furono forse da principio quei tronchi fitti immediatamente nel terreno. Ma ne scapparono due inconvenienti: l'uno, che aggravati dal soprapposto peso andavano ad avvallarsi troppo sotterra; e l' altro, che erano presto danneggiati dall' umidità. Fu preso perciò l' espediente di sottoporvi qualche buon sasso, o qualche pezzo di tavola. Ecco le *basi*, che alcuni hanno inverisimilmente derivate da anelli di ferro,

o da corde per tener legate fermamente le colonne, e più inverisimilmente Vitruvio le ha dedotte dalle scarpe delle donne, e lo Scamozzi dai piedi degli animali, e delle piante.

I *capitelli* nascono anche da altrettanti pezzi di tavola posti l' uno sopra l' altro in cima del tronco, o sia della colonna, affinchè slargandosi essi gradatamente come una testa, possano ricevere meglio il soprapposto carico del trave orizzontale. Nell' architettura cinese trovansi colonne senza capitello, come se ne trovano senza base nella greca. Gli Egizi le usarono senza base, e senza capitello; il che ben dimostra, che il primitivo modo di piantare i travi fu semplice, senza tante precauzioni, ma poi per maggior sostegno vi si aggiunsero quei predetti pezzi di tavola, i quali lavorati in appresso, ed ingentiliti dall' arte, si vennero facilmente a trasmutare ne' *tori*, nelle *scozie*, negli *astragali*, negli *abachi*, e negli altri membri, di cui si formano i capitelli, e le basi.

Così gli ornamenti di *fogliami*, di *volute*, di *caulicoli*, di *festoni*, e di altre gentilezze de' capitelli, debbono probabilmente la loro origine a quei rami lasciati in cima ai tronchi degli alberi, i quali rami pieni di foglie, e di fiori, compressi dal peso superiore, si sono potuti ravvolgere in più guise, ed intrecciarsi in vari scherzi.

Similmente le inuguaglianze, le scabrosità gli spacchi delle scorze degli alberi, e non l

pieghe delle vesti donnesche, come taluno ha sofisticato, avranno suggerito le *canalature* delle colonne. E le piante parassite rivestendo intorno il tronco degli alberi, a piè de' quali, o su quali esse germogliano, avranno risvegliato il pensiero di ornare di foglie il fusto delle colonne, come sono quelle dell' antico tempio sotto Trevi (*Tav. I. Fig. E*), e in diversi frammenti di Roma.

Le differenti forme poi degli alberi, che gli uomini avevano giornalmente fra le mani, quale svelto come l' abete, quale tozzo come il faggio, e quale di mezzana mole, hanno potuto in loro produrre una tal quale idea de' differenti ordini d' architettura, che usciti poscia dalla primiera loro rozzezza furono raffinati, variandone la forma secondo i loro differenti usi. Questo è incomparabilmente più verisimile, che ricavar gli ordini dalla robustezza dell' uomo, dalla sveltezza della donna, e fino dalla delicatezza delle vergini: idee proprie de' paesi, dove s' erano spacciate le metamorfosi degli uomini, e delle donne in piante.

Sopra le teste de' tronchi verticali si legarono altri travi orizzontalmente. Ecco l' *architrave* (*a*).

Sopra l' architrave si aveva da porre il coperto, il quale dovea consistere in travicelli distesi a traverso sull' architrave. Ecco il *fregio*

(a) *Tav. I. Fig. D. F.*
a b Tronco verticale.
c d Architrave.

specialmente *dorico*. Le teste de' travicelli sono i *triglifi*, e gl' intervalli tra quelle teste sono le *metope* (a).

Finalmente sopra questi travicelli traversali bisognava mettere de' panconcelli, per indi soprapporvi le tegole; e questa superiore copertura bisognava che sporgesse in fuori a sufficienza, per liberare dalla pioggia le parti ad essa sottoposte; quindi la *cornice*.

I cantieri, o siano i puntoni che sostengono immediatamente il tetto, e questi alquanto inclinati e pendenti, per più facile scolo delle acque, hanno fatto nascere i *mutuli*, i *modiglioni*, e le *mensole* della predetta cornice (b).

Le teste de' travicelli han potuto coprirsi di una incamiciatura di tavole, e allora la cornice è *liscia*. Si è potuto ancora dare, che gli stessi travi intacchino alquanto l' architrave, e vi s' incavallino dentro; allora sparirà il fregio, e si avrà una *cornice architravata* (*Tav I. Fig. D, G.*).

Dal coperto, o comignolo della capanna, fatto di qua e di là pendente, affinchè la pioggia non vi si fermi sopra, provengono i *fastigii*, o *frontespicii*, o *frontoni*, che dir vogliamo (*Fig. C a b c*). In Grecia, clima

(a) *e e* Travicelli a traverso, le cui teste *f* sono chiamate triglifi.
g Intervalli tra le teste de' travicelli detti metope

(b) *h h* Cantieri o puntoni.
i i Teste de' cantieri.

dolce, furono fatti con poco pendìo; più inclinati si praticarono in Italia, dove il clima è meno benigno; più rapidi nel nevoso Settentrione; e nè pur per ombra se ne usarono in Egitto, dove giammai neviga, e poco, e di rado piove.

Ecco costruita la capanna, ed ecco nati gli ordini con ogni loro pertinenza.

Que' tronchi verticali si posero da principio distanti fra loro, quanto bastasse, affinchè l'architrave sostenente il peso del tetto, non venisse per soverchia tratta ad indebolirsi, ed a rompere quindi gl' *intercolonni* (*Fig. H*).

Ma bisognando poi *intercolonnio* più spazioso per condurre sotto al coperto arnesi molto voluminosi, per conseguir tale intento senza pericolo dell' architrave, s' incastrarono ne' travi verticali due pezzi di legno pendenti l' un verso l' altro, i quali a guisa di braccia andavano a rimetter nell' architrave stesso, ed a sostener parte del peso. Questa è l' origine degli *archi* (*V. la stessa Fig.*).

Posti così quei legni anche nell' interno dell' edificio per sostentamento de' palchi, produssero altresì le *volte* (*V. la stessa Fig.*) E secondo la varia direzione più o meno obliqua, con cui andavano a puntellare il palco, e secondo la varia combinazione, che avevano fra loro, ne nacquero le varie maniere di *volte* più o meno sfiancate, a *botte*, a *crociera*, a *lunette* ec. Siccome dalla varia direzione, con cui puntellavano l' architrave, nacquero gli

archi *interi*, gli *scemi*, i *composti*, ovvero di *sesto acuto*.

Per più difendersi dalle ingiurie dell' aria si pensò poi di chiuder quei vani rimasti fra'tronchi verticali, lasciandovi però delle *finestre*, e delle *porte* per comodità, e per li bisogni degli abitanti. Quindi sorse quell' architettura, che da taluni è detta di *basso rilievo*, in cui le colonne escono dal muro per la metà, o per li due terzi del loro diametro. E se in vece di chiuder quei vani con tavolati vi si posero dei pezzi di travi, o gran pietre rozze orizzontalmente le une nelle altre, in maniera che al mezzo di quelle di sopra corrispondesse la commessitura di quelle di sotto, ne nacquero le *bozze*, o le *bugne*, con cui si formano, e si adornano i muri, che si dicono alla *rustica* (*Tav.* I *Fig. K*).

Volendosi vieppiù preservar le abitazioni dall' umidità della terra, si piantò l' edificio alquanto elevato su travi soprapposti gli uni agli altri, e terrapienandovi dentro. Quest'è l'origine de' *piedestalli*, degli *zoccoli*, degli *stereobati* o siano *basamenti* (*V. la stessa fig.*).

Ragionando in tal guisa, si può discendere alle cose più particolari e più minute. Come per meglio ripararsi dalle piogge si posero nelle porte, e nelle finestre due pezzi di as in piovere, affinchè le acque scolassero dall' una e l'altra parte, e ne provennero i picco *frontoni*. Siccome per tenersi al coperto d' avanti gli edifizi, si fecero i *portici*.

Dal soprapporre un'incamiciatura di tavole, per coprir le fessure, e le asprezze della costruzione, son nati alle facciate de' palazzi, e dei tempii quei *riquadri*, che intaccano un poco il muro.

Così le *scale* ebbero principio dai tronchi d'alberi posti gradatamente in un piano inclinato. E le *ringhiere* derivano dalle scale a piroli, o da' rastrelli posti nei primi tempi a traverso di qualche apertura nelle case, per trattenere gli animali domestici, od i fanciulli d'uscirne fuori.

Questo è il semplice e natural cammino tenuto verisimilmente da'Greci, e da altri (se altri sono stati) nell' invenzione e progresso di quell'arte, nata dalla necessità, e raffinata dal lusso, la quale innalzatasi gradatamente dalle capanne ai palazzi, non è agli occhi del filosofo, che la maschera de' nostri maggiori bisogni. Quel che da principio una specie d'istinto fece rozzamente in legname, l'arte ingegnosa poi, sviluppandosi a poco a poco, convertì ornatamente in pietra.

Ecco l'umile origine della bella architettura, ed eccone le conseguenze, che ne costituiscono i principii fondamentali.

CAPITOLO IV.

DELL' ESSENZA DELL' ARCHITETTURA

I. L' *architettura è un' arte d'imitazione*, a un di presso, come la pittura, la scultura, l' eloquenza, la poesia, la musica. Altro divario fra loro non passa, se non che alcune di queste arti hanno dinanzi il modello naturale, e non hanno che aprir gli occhi, contemplare gli oggetti, che loro sono d' intorno, e sopra quelli formare un sistema d' imitazione. L' architettura non ha tal modello. E dove trovansi case fabbricate dalle mani della natura, che gli architetti possano prendere come un esempio da imitare? Il palazzo d' un Monarca non è modellato sul palazzo dell'Universo; come l'armonia non è modellata sulla Musica de' corpi celesti, de' quali il suono non ha, almén finora, colpito alcun orecchio. All'architettura manca in verità il modello formato dalla natura; ma ne ha un altro formato dagli uomini, seguendo l'industria naturale in costruire le loro prime abitazioni. La rozza capanna è l' architettura naturale; la rozza capanna è l'origine della bellezza dell' *architettura civile*.

II. La perfezione, o sia la bellezza compita dell' architettura, come di tutte le altre belle arti, consiste nella imitazione della bella natura. Bisogna intender bene questi termini.

Imitazione, è la rappresentazione artificiale d' un oggetto. La natura cieca non imita: è

l'arte che imita. Se l'arte imita con voci articolate, l'imitazione si chiama *discorso*; se con suoni, si dice *musica;* se con colori, *pittura*; se con legno, con marmo, con metallo, o con altra materia consimile, si domanda *scultura*.

La imitazione è o *rigorosa*, o *libera*. Chi imita *rigorosamente* la natura, e fedelmente, come ella è, non ne è, per così dire, che lo storico. Chi la compone, la esagera, l'altera, l'abbellisce, ne è il poeta. L'arte dell'imitazione di qualunque genere sia, ha la sua infanzia, il suo stato di miglioramento, e la sua decadenza. Coloro che hanno creata l'arte, non hanno avuto altro modello che la natura. Coloro, che l'hanno migliorata, non sono stati, a giudicarli rigorosamente, che imitatori de'primi. Ma ciò non toglie loro il titolo di uomini d'ingegno: si fa più stima delle opere giunte ad un alto grado di bellezza, e di grande effetto, che della prima invenzione, e della difficoltà degli ostacoli sormontati. Chi inventa un genere d'imitazione, è un uomo d'ingegno; chi migliora un genere d'imitazione inventato, o chi vi si rende eccellente, è altresì un uomo d'ingegno. È uomo d'ingegno, e non imitator servile, chi con sagacità sa scegliere i migliori archetipi, depurarli de'loro difetti, arricchirli di bellezze di propria invenzione, o raccoglierle dovunque le ha sapute discernere; la imitazione fatta in una maniera nobile, generosa, e piena di libertà, è una continua invenzione.

Imitar la bella natura, è lo stesso che

imitare una scelta di parti naturali, perfette, componenti un tutto perfetto, quale naturalmente non si dà. Tutte le arti s' impiegano ad imitare la natura per nostro utile e diletto. Ma la natura non produce cosa, almeno riguardo a noi, che sia perfettamente buona o cattiva, eccellentemente bella o brutta all' eminenza. Ora le belle arti fanno quello, che la natura non fa. L'uomo di gusto e di genio, dopo di aver bene osservata la natura, sceglie le parti che a lui sembrano le migliori, sparse qua e là nelle produzioni naturali, e più confacenti al suo soggetto, e ne forma un tutto compito. Questo tutto così compito e perfetto relativamente a noi, è quel che si chiama la *bella natura*: tutto immaginario, ma il fondo è però interamente naturale. *Tutto è natura*, dice il Pope, *ma natura ridotta a perfezione, ed a metodo*. Ecco la imitazione *libera*, o sia *poetica*.

Forse da che il Mondo è Mondo, non vi sarà stata donna sì bella, come la Venere dei Medici; nondimeno tutte le parti di quella statua sono bellezze che separatamente esistono in realtà nella natura; e l' artista altro non fece, che sceglierle giudiziosamente, ed unirle insieme, per formarne una sola compita bellezza. Così Zeusi per dipingere una bellezza perfetta, non fa già il ritratto di una bella donna, che per quanto bella sia, non è mai tutta beltà, ma di molte donne le più belle raccoglie insieme i tratti più belli. E il Moliere

per esprimere il suo Avaro avrà forse posti in contribuzione tutti gli avari del suo secolo. Questa imitazione della *bella natura* ci cagiona diletto, ed a misura che l'imitazione è perfetta, il diletto è maggiore.

Si deve in oltre considerare, che gli oggetti gradevoli ci colpiscono più essendo reali, che imitati; ma gl'imitati, quanto perdono di gradimento, altrettanto acquistano pel piacere, che dà la imitazione. Gli oggetti poi, che essendo reali, ecciterebbero sentimenti tristi e tumultuosi, coll'imitazione si rendono più gradevoli; perchè l'imitazione ci mette in una giusta distanza, in cui proviamo il piacere della emozione, senza risentirne il disordine. Onde la *bella natura* è in generale *la imitazione degli oggetti capaci di eccitare in noi sentimenti vivi e piacevoli, di qualunque fatta sieno*. Perciò si dicono *belle arti* quelle, che hanno per oggetto la *bella natura*.

Ora se l'esemplare dell'architettura è quella prima produzione selvaggia della capanna, è da quel rustico modello che essa architettura deve scegliere le parti più belle, ben imitarle, ingentilirle, disporle in una maniera naturale e conveniente all'uso dell'edificio, affinchè dalla varietà de' membri, combinati propriamente al suo oggetto, risulti un tutto dilettevole.

III. Essendo l' architettura un' arte d' imitazione, la sua perfezione sta in quello stesso, in cui sta la perfezione di tutte le altre arti.

Cioè nelle sue produzioni deve sempre regnare primieramente un piacevole rapporto tra le parti, ed il tutto; il che è composto sotto il nome di *simmetria*. Deve indi esservi *varietà*, ed *unità*, affinchè lo spettatore non sia sempre ricondotto alle medesime cose, onde si genera sazietà, nè distratto in diverse, onde confusione; ma risenta quel diletto che ha necessariamente da nascere, quando ei scorge negli oggetti che si presentano, *varietà*, ed *ordine:* e questo è abbracciato dall' *euritmia*. Finalmente v' è necessaria la *convenienza*, la quale fa un giusto uso della *simmetria*, e della *euritmia*, e di quella confacente relazione, che deve essere tra un edificio, e chi lo deve abitare, tra gli ornamenti, e la qualità della fabbrica, adattandole i più propri, e i più convenevoli alla sua magnificenza, mediocrità, o semplicità. Perciò la bellezza dell' architettura è stata divisa in queste parti, quali si vedranno sviluppate in appresso.

IV. Ma poichè l' architettura è nata dalla necessità, tutto il suo bello deve prendere il carattere della necessità stessa. Tutto dunque deve comparirvi fatto per il bisogno. Sarebbe un rimprovero, se l' artificio di piacere si manifestasse: l' arte arrossisce, se è scoperta: onde tutto quello che si fa per mero ornamento, è vizioso.

Che sorta di ornamenti dunque sono gli ordini architettonici? Comunemente si hanno per semplici ornati, ma in realtà sono l' ossatur

della fabbrica, e parti essenziali di essa. Si possono dunque definire gli ordini, *ornati necessari, prodotti dalla natura stessa dell' edificio*. E tutti gli altri ornamenti dell' architettura sono, come già si è veduto, e come meglio si vedrà in appresso, della stessa condizione. È pure una bella verità, che le cose più necessarie ci sono le più gioconde: come il vitto, l' amore, i fiori, ci ricreano, e sono d' una necessità assoluta: così le colonne, e le loro pertinenze, che sono parti essenziali della fabbrica, l' abbelliscono, e ci dilettano. Ma se il nostro diletto nasce dal nostro bisogno, cessato il bisogno, cessa il diletto, e il bello diviene insoffribilmente brutto.

V. In architettura dunque l' ornato deve risultare dal necessario; niente ha da vedersi in una fabbrica, che non abbia il suo proprio ufficio, e che non sia integrante della fabbrica stessa; onde quanto è in rappresentazione deve essere in funzione.

Architetti, abbiate sempre avanti gli occhi questa gran regola, inculcatela incessantemente ai vostri allievi, incidetela sulle porte delle vostre scuole, e delle vostre accademie. Su questa regola è fondato l' aureo aforismo vitruviano: NON BISOGNA FAR COSA, DI CUI NON SI POSSANO RENDERE BUONE RAGIONI. Questo aforismo è una panacea.

VI. L' origine dunque, e l' analisi della primitiva architettura naturale è la grande norma che deve dirigere gli architetti nelle loro

opere, e regolare i giudizi nell' esame di quelle. Se si perdono di vista quei principii, e si calpestano, come vili ed abbietti, addio architettura, ella è rovesciata, non è più scienza, non è più arte: è arbitrio, è capriccio di disgustevole abuso.

Non si dovrà dunque giammai dimenticare della sua bassa estrazione; e se trasportata da orgoglio, la manda in obblio, le accaderà, come a que' plebei, che gonfi delle loro fortune danno in deliri di nobiltà, e si traggono le beffe di chiunque li conosce. Dalla dimenticanza della sua origine si debbono ripetere tutte le vicende moleste, ed i deliri dell' architettura, e di qualunque altr' arte liberale. Ciascuna è nata dal necessario: poi ha cercato il bello, e finalmente è traviata in superfluità, e negli estremi. Ciascun' arte sul principio è rozza, sinchè sta attaccata ad imitare fedelmente il suo originale: s' ingentilisce poi a misura, che va scegliendo gli oggetti più belli, e ne combina le più belle parti; finalmente obblia ogni imitazione della natura, e si dà tutta nel fantastico. La poesia, la musica, l' eloquenza, non sanno più dove sono; e l' architettura si è spesso smarrita, come si vede nella sua storia. Difetto è la primiera rusticità, pure soffribile pel suo soggetto semplice, e facile a comprendersi: difetti maggiori sono i suoi traviamenti, che a forza di abbellire imbruttiscono, e confondono tutto.

I principii fin qui espressi sono tutti positivi

e costanti, inalterabili dalla moda, indipendenti dall' autorità, inflessibili agli esempi, universali in tutti i paesi di qualsisia clima, perchè derivanti dalla natura stessa della cosa, e del buon senso. Quel che appartiene al buon senso, appartiene ugualmente e sempre a tutte le nazioni del mondo. Questi principii tutti insieme costituiscono la vera ed essenzial bellezza dell' architettura, e ne formano la *metafisica*, la quale altro non è che la *scienza de' primi principii*. Ogni arte, ogni scienza, ha i suoi primi principii, fondati sopra osservazioni costanti e generali. Dunque ogni scienza, ed ogni arte ha la sua metafisica, ma ben diversa dalla scolastica consistente in un gergo fastidioso, voto di senso, e conducente all' errore, all' impostura, al fanatismo.

Chi s' innalza al primo principio, vede ad un colpo d' occhio la concatenazione delle parti, ed i rapporti tendenti al primo principio generale. Vede quindi tutti gli errori, il vero, le conseguenze; tutto gli viene chiaro, e suscettibile delle dimostrazioni le più rigorose.

Dunque tutto l' esame riguardante la bellezza dell' architettura, dipende da un ragionamento continuo sopra il naturale, e sul vero. Onde delle autorità, e degli esempi niun conto si deve fare, quando si oppongono alla ragione; sono valutabili soltanto, se alla ragione sono uniformi, servendo allora per maggiormente illustrarla, e per renderla più sensibile.

A questo effetto gli esempi dell'antica Grecia

meriterebbero la preferenza sopra quelli dell' antica Roma; perchè la Grecia fu la maestra delle belle arti; e Roma sempre la sua ammiratrice; se poi forse la sorpassò in grandezza, le restò ben inferiore nella squisitezza del gusto. Lo confessò apertamente Orazio nel *Epist.* 1. *lib.* 11.

Graecia capta ferum victorem cepit, et artes
Intulit agresti Latio . . . .
. . . . . . Sed in longum tamen avum
Manserunt, hodieque manent vestigia ruris.

e rimangono forse ancora vestigi di agresto? In fatti Roma nel tempo della sua maggior coltura sotto Augusto, mendicò gli artisti della Grecia, la quale depressa per la perdita della sua libertà, non potè più fornirgliene di quell' eccellenza, in cui li vantò da Pericle fino ad Alessandro. Vitruvio inveisce contro il suo tempo, ch' era pur per Roma il secolo d' oro con uguale stizza, con cui ora chiunque ha il senso comune, si scaglia contro le strambalerie borominesche; ed il suo trattato di architettura non è già fondato sopra autori contemporanei, nè sopra edifizi di Roma, ma sull opere greche del tempo migliore. Il male è che egli non vide quegli edifizi, e peggio ancora, che essendosi perduti i disegni dell sua opera, ella è caduta in mano de' commentatori.

Tanto è vero che i Romani furono nel gust molto inferiori a' Greci, che oltre all' adoperare artisti greci per abbellire Roma, rapiror

dalla Grecia non solo sculture, e pitture, ma fin massi interi di architettura, de' quali non seppero nemmeno far sempre buon uso, come accadde a quelle famose colonne di marmo pentelico trasportate da Atene, per adornarne il Campidoglio, dopo il suo incendio; si volle in Roma ripulirle, e perdettero ogni eleganza, e simmetria. In somma la Grecia, e specialmente Atene, fu a Roma antica, quello che Roma moderna per li suoi monumenti è a tutta l'Europa.

È ben chiaro dunque, che il ristabilimento dell' architettura, non si dovea ricavare da monumenti romani, ma bensì da greci. Ma siccome questi erano lontani, ed in mani barbare, e quelli di Roma di facile, ed utile accesso, perciò il Brunelleschi, il Buonarroti, il Vignola, lo Scamozzi, e tutti gli altri architetti sono accorsi a Roma, e da' suoi avanzi antichi hanno dedotte le regole dell' architettura moderna.

Ora però, che son palesi al pubblico le ruine della Grecia, mercè le nobili fatiche di M. le Roy, e de' due architetti e pittori inglesi Giacomo Stuart, e Niccola Ravett; come altresì i monumenti di Palmira, di Balbeck, e di Pesto, l' architettura se ne deve approfittare per sempre migliorarsi.

Ma siccome le ruine di Grecia son poche e sfigurate, perciò dice il prelodato M. le Roy, *sarebbe utilissimo pel progresso dell' architettura, che gli architetti di Europa lavorassero di nuovo sopra gli ordini. Le produzioni poco degne d' essere imitate, caderebbero nell' obblio, e quelle de' Valentuomin*

onorerebbero il nostro secolo, e passerebbero alla posterità.

Per effettuare questo piano felicemente, vuole farsi grand' uso di ragione, e molta indifferenza per l' autorità, e specialmente per l' antichità. La grata riverenza, che si deve alla memoria, ed alle cose de' nostri antenati, non deve trasportarci, e ci trasporta sovente, in un eccesso d' ammirazione per tuttociò che è antico. Prima di ammirarlo, si esamini, ed esaminato bene che sia, si cesserà forse di ammirarlo. Se ne dubiti per tanto, se ne sospetti senza un cieco irragionevole rispetto pei l' antichità; e poi se si ha coraggio, si vada ad incensare Omero, Platone, Aristofane, Fidia, Virgilio, Vitruvio, Petrarea, Dante, Boccaccio, Leon Batista Alberti, e tanti altri cadaveri. Alcuni antichi conservansi il credito perchè stimata una cosa una volta, la ment resta piena di quella stima, nè dà luogo a altra. La lontananza de' tempi, e de' luoghi c li rende anche più venerandi. Ne vediamo al cuni sovente su le tele, su i marmi, su i bronzi in camei, con una gran barba, con un cap maestoso, con guardo acuto, con fronte spa ziosa e rugosa, ed in atto sempre di lambic care i più astrusi segreti della natura, dell materia, delle scienze, delle arti, e gli st miamo più che uomini; e pure sono uomi come noi. Si sono migliorate tutte le scienze si miglioreranno ancora; e chi sa quando giu geranno alla loro perfezione? E le belle ar

saranno nate perfette, o si saranno subito perfezionate in un tempo, in cui lo scientifico era agresto? Sarebbe per noi un incanto; riposeremmo sulle fatiche altrui: tutta la nostra cura si ridurrebbe a conservarlo, e la nostra gloria sarebbe la mera e servile imitazione. Pare tutt' altro, e pare, che finchè siamo ragionevoli, dobbiamo prenderci la grave pena di ragionare.

CAPITOLO V.

DELLE PARTI COMPONENTI GLI ORDINI DI ARCHITETTURA

Le parti, delle quali ciascun ordine è composto, si possono dividere in due differenti classi. Nella prima debbonsi mettere tutte quelle, che hanno una stretta analogia colla primitiva costruzione, e che ne rappresentano una parte necessaria. Tali sono le parti della colonna, cioè la *base*, il *fusto*, ed il *capitello*; e le parti del *cornicione*, che sono l'*architrave*, il *fregio*, e la *cornice*. Tutte queste parti si possono chiamare *membri essenziali* (*Tav. I. Fig. A*).

Le altri parti poi costituenti la seconda classe, sono inventate per utilità, e per ornamento delle prime; non sono assolutamente necessarie, ma sono ben convenienti; non sono punto arbitrarie, ma provengono anch' esse dalla natura della costruzione. Queste son comunemente dette

modanature. Si tratti prima di quelle, e poi di queste.

DE' MEMBRI ESSENZIALI

I. *Delle basi*

La *base* è la parte che posa sul pavimento, e che serve di sostegno e di appoggio alla colonna.

Per adempire quest' ufficio, bisogna che membri della *base* diminuiscono di altezza, di aggetto a misura che più si accostano a fusto della colonna.

La natura ci somministra i modelli di ba così slargate nella maggior parte de' corpi ver ticali sulla Terra, e la meccanica ce ne dimo stra la necessità. È per le basi, che i cor sono in istato d'una resistenza capace di coi trabbilanciare gli sforzi, e gli urti, per li qua potrebbero essi corpi o sfondare, o rovesciars

Le basi non debbono avere più di tre, o quattro divisioni principali, altrimenti si deg nera in un tritume, contrario al buon gust La parte più forte, ch' è infima, avrà maggi altezza e larghezza; la seguente ne avrà meno, la superiore ancora meno.

Sopra le basi vanno subito le colonne. I mancando ai fusti la necessaria lunghezza, è preso talvolta l'espediente di porre fra colonna e la base un gruppo di foglian Ripiego usato nel portico del Battistero

Costantino, lodato ed imitato dal Palladio sulle porte di s. Giorgio Maggiore in Venezia (*Tav. I. Fig. L*). Ripiego però non troppo lodevole, perchè mostra gracilità, ed affettazione, specialmente nella maniera troppo caricata, con cui è stato eseguito nel predetto Battistero.

In vece di base si può talvolta usare anche uno zoccolo rotondo, come ha praticato il Palladio nelle logge della sua superba Basilica di Vicenza, ove lo ha sottoposto alle colonne doriche, e ioniche dell'ordine piccolo, per uguagliarlo alle basi delle colonne dell'ordine grande, e così si evita la discordanza, e si rende il passaggio più comodo e spedito (*Tav. I. Fig. M, a*).

II. *De' fusti*

Se è vero, che i fusti delle colonne rappresentino tronchi di alberi, ecco le conseguenze, che necessariamente ne provengono.

1. Le colonne debbono essere rotonde. E dove si sono mai veduti alberi quadrati, triangolari, poligoni, ovali?

2. Le più belle colonne saranno liscie. Poichè se i tronchi nella loro superficie hanno delle asprezze e de' nodi, si mondano, e si puliscono prima di metterli in opera.

Pure uno de' primi ornamenti usato ai fusti, è stato quello delle *scanalature*, o siano *strie*. Questa è una imitazion della Natura, dedotta, benchè da lungi, e un poco stentatamente dagli

screpoli della corteccia degli alberi, e dalle strisce cagionatevi dallo scolo della pioggia. Per questo motivo sembra, che non si dovrebbero adoperare colonne scanalate nell' interiore degli edifici.

Sì fatte colonne però possono avere il loro buon uso. Pare, che la colonna scanalata debba comparire più svelta e più leggera, come mancante di tutta quella materia, che le si è tolta per iscanalarla. Vitruvio non di meno ha provato, che una colonna scanalata comparisce più grossa di una colonna liscia dello stesso diametro; per motivo, dice egli, che fissandosi l' occhio in maggior numero di punti, se ne forma un' immagine più grande, appunto come un filo che giri per quei canali, e per quei pianuzzi va a formare una linea più lunga. Ora se pi strie avrà una colonna, sembrerà più grossa

Si possono dunque usare le colonne striat con successo, per farle apparire più massicc di quello che realmente sono, ove richieda un' apparente maggior grossezza. E se in u portico si vogliano adoperare colonne scanala di ugual diametro, il numero delle scanalatu deve esser maggiore nelle colonne esterne, ch nelle interne; perchè le esterne compariscoi più sottili, a causa che l' aria mangia, co sogliono dire gli architetti, purchè la diff renza del numero delle scanalature non sia tro po sensibile. Ma dove le colonne hanno sostenere un gran peso, le scanalature si de bono omettere, perchè realmente diminuisco la solidità del sostegno.

Quando però le colonne sono di marmo di vario colore, la scanalature sono assai disdicevoli, perchè la diversità de' colori rende confuse anche le superficie più lisce, e gli ornamenti di scultura rendono la confusione ancora più grande.

Delle scanalature spirali non occorre parlare; la loro innaturalezza è palpabile.

Ugualmente innaturali, e per sola smania di ornare, sono quei pianuzzi di fina lastra di metallo dorato, che si sogliono riportare sopra colonne lisce di pietre dure, o di marmi i più apprezzati. Ordinariamente quelle striscette dorate fanno dissonanza co' marmi interposti, e rendono la colonna più grossa, se non si ha avuto la precauzione di tenerla più delicata, affinchè coll' aggiunta di quei pianuzzi comparisca di giusta proporzione. Ma perchè tali pianuzzi di metallo? Io non ne concepisco la ragione, veggo bensì, che le colonne lisce sono le più belle.

3. Quei fogliami, che soglionsi talvolta avvolgere ed avviticchiare intorno alle colonne, sono bene imitati dalla natura; ma debbono usarsi con sobrietà, con delicatezza, e di buona grazia, affinchè il diametro non ne comparisca alterato.

4. Niuna cosa deve mai alterare il fusto della colonna, affinchè spicchi da ogni parte la sua rotondità. Nelle ruine di Palmira si osservano piantate al vivo della colonna alcune mensole, su le quali devono essere delle statue,

come si vede anche in due colonne di porfido dentro al palazzo Altemps in Roma (*Tav. I. Fig. N*). Maniera barbara! Questa barbarie si vede talvolta anche nelle nostre decorazioni per feste notturne, appiccando goffamente bracciuoli ed altri arnesi da lumi al fusto delle colonne.

5. Le colonne rustiche sono naturali, ma meno belle delle lisce, e possono avere, come si vedrà, qualche uso.

Ma quelle miste di liscio, e di rustico sono bizzarrie.

6. Pessime sono le colonne torse, cioè spirali, ed attortigliate. E chi non vede, che una tal forma rappresenta un sostegno piegante sotto la gravezza del carico? Di più, ne risulta una opposizione di contorni, i quali diminuendo l'effetto dell' appiombo, rendono la colonna di una apparenza meno svelta, e più pesante. Pure sì fatta stranezza ha avuto voga per la sua stranezza stessa, e per la difficoltà del lavoro. Il sontuoso e grande altare di s. Pietro diede corso a questa bizzarria (*Tav. I. Fig. O*). Il bizzarro, e lo stentato passa sovente per bello, e seduce chiunque non ragiona sulla natura delle cose.

Taluno ha tentato d' introdurre in architettura colonne curve sedenti, a guisa di gambe de' cani (*Fig. P*). Per buona sorte tanto delirio è stato conosciuto per delirio.

7. Le colonne vogliono essere dritte e verticali per più solidamente sostenere il peso

soprapposto. Pure in alcuni portici di tempii antichi si veggono le colonne angolari, e laterali, che paiono inclinate verso il muro: ma ciò proviene, perchè sono rastremate solamente dalla parte di fuori, secondo la regola vitruviana, affinchè tutto l' edificio vada diminuendo, e prenda maggior grazia. Ma se realmente fossero inclinate, come taluni hanno preteso, sarebbe una pratica contraria alla solidità.

8. Se il bello della colonna consiste nella sua rotondità; questo suò bello spiccherà tutto, quando la colonna sarà intieramente isolata.

Ma talvolta la necessità obbliga d' incastrar le colonne. La necessità non ha legge, e non è scelta: ma il savio architetto deve prevenirla, evitarla, e non farla nascere, nè andarvi incontro. Qualora dunque siasi costretto d' incastrare le colonne, se ne nasconda meno, che si può, e mai più della metà.

Alcuni annicchiano le colonne dentro il muro (*Tav. I. Fig. Q, a*). Uso molto in voga nella scuola fiorentina: uso irragionevole, di cattivo effetto; poichè oltre la rottura delle basi, e de' capitelli, il contorno della colonna viene crudamente interrotto dagli orli del muro.

9. La colonna deve posare colla sua base sul pavimento, affinchè posi colla maggior fermezza, nè venga la sua altezza ad essere alterata da alcuna aggiunta sotto la base. Dunque perchè innalzarla su piedestalli? E perchè fantasticare delle mensole, che sostengono in

falso colonne, come nelle finestre del secondo piano del palazzo Farnese, e del Lanternino della Madonna di Loreto in Roma (*Fig. A.*)? La solidità in architettura non deve essere soltanto reale, ma anche apparente; e con sì fatti sostegni si fa perdere alle colonne ogni apparenza di solidità. Pare in fatti, che colassù sieno in continuo pericolo di schizzarne fuori.

10. I tronchi degli alberi sono più grossi in fondo che in cima, e la loro grossezza va gradatamente diminuendo dal piede in su. Dunque anche le colonne vogliono avere questa diminuzione, che *rastremazione* si chiama. Onde l' imoscapo, o sia il diametro inferiore della colonna, deve essere più grande del sommoscapo, che è il diametro superiore della stessa colonna.

Gli architetti usano tre maniere di rastremare.

La prima è d' incominciare da basso fino in cima: e questa è la maniera più naturale, praticata in molti celebri monumenti antichi, e l' unica da seguirsi (*Tav. I. Fig. Y*).

La seconda è di principiare il ristringimento dal terzo dell' altezza della colonna (*Fig. Z*). Benchè quest' uso sia antico, come si vede nel tempio di Vesta a Tivoli, e negli Archi Trionfali di Settimio Severo, e di Costantino, non è però naturale. La natura non cammina a salti, ma per insensibili gradazioni. E perchè far questo innesto di cilindro, e di conoide?

La terza maniera finalmente è di far la colonna gonfia nel terzo dell'altezza, e diminuita a tutti e due gli estremi (*Fig. X*). Tal gonfiamento oltre all' essere poco, o nulla naturale, poichè la natura non produce altri alberi panciuti, che gli alberi di palme nell' America, è anche improprio e disaggradevole, perchè se un tantino è visibile, eccita l'idea d'una colonna stracaricata, oltrepressa e crepante sotto il peso: idea di ruina, che il giudizioso architetto non deve mai risvegliare in verun edificio, se non forse in quelli, che a bella posta si facessero per comparire ruinati.

Vitruvio parla oscuramente di una certa curvatura delle colonne da lui chiamata *entasi*, e da' suoi interpreti presa per quel goffo gonfiamento. Il Palladio lo ha posto in regole, e gli architetti moderni lo hanno ciecamente praticato. Ma per quella entasi, o curvatura di Vitruvio, sarebbe più ragionevole intendere, che la diminuzione da piè fino in cima della colonna non debba andare per linea retta, come in un cono, ma per qualche curva, la quale renda il contorno di essa colonna di una piacevole vista (*a*). In fatti tutte le colonne dell'antichità sono diminuite curvamente, senza pertanto trovarsi un solo esempio di colonne entasiate, o panciute. Trovansi bensì alcune colonne di granito

(*a*) *Tav. I. Fig. I.*
a b Entasi Vitruviana fatta colla concoide di Nicomede.
c d Maniera di costruirla.

Altri altre diminuzioni prescrivono; ma nei monumenti antichi non si vede osservata nessuna di queste regole. Le colonne nel Panteon sono quattro volte più alte di quelle del tempio di Bacco, e pure hanno la stessa rastremazione; e le une e le altre sono ugualmente belle. Si veggono molte colonne antiche meno alte di 15 piedi, che hanno meno del sesto di diminuzione; e molte altre al disopra di 50 piedi, che hanno maggior assottigliamento di quello che Vitruvio permette. La colonna Traiana, che è alta circa 92 piedi, ha circa il nono di rastremazione. Le colonne doriche del teatro di Marcello sono quasi della stessa grandezza di quelle del Colosseo, e frattanto la differenza della loro diminuzione è come 1. a 4. Le ioniche della Fortuna Virile sono anche quasi della stessa dimensione di quelle del Colosseo, e i restringimenti differiscono come da 7 a 10. Al contrario v'è la stessa diminuzione nella Fortuna Virile e nel portico di Settimio, benchè questo sia corintio, alto 37 piedi, e quella ionica, alta 22.

È incontrastabile, che gli architetti antichi non diminuivano le colonne nè secondo i differenti ordini, nè secondo le differenti altezze assolute. Qual regola dunque li dirigeva? Niuna. Forse il buon gusto ha bisogno di pedanterie di regole? Il solo buon senso faceva loro trovare il restringimento delle colonne confacente alla costruzione, ed alle varie circostanze delle fabbriche. Ordinariamente mantenevano la rastremazione tra il $1/6$, e l' $1/8$ del diametro della

colonna, senza aver punto riguardo all'altezza; dello stesso buon senso possiamo servirci anche noi.

Il buon senso qui consiste a non dipartirsi mai dall'osservare la natura. È evidente, che gli alberi più sono alti più restringimento hanno. Dunque considerando tutte le colonne degli ordini di uno stesso diametro, come ha fatto il Palladio, lo Scamozzi, il Vignola, e la maggior parte degli altri architetti, siegue necessariamente, che negli ordini più sodi le colonne, che sono più basse, devono avere meno rastremazione, che quelle degli ordini più delicati, le quali sono più alte. Non solo la natura, ma anche la solidità, così richiede. Onde la rastremazione della colonna corintia si stabilisce del $^1/_6$, quella della ionica deve esser del $^1/_7$, quella della dorica dell' $^1/_8$, e quella della toscana del $^1/_9$. Ma questo è intieramente contrario all'autorità, ed alla pratica generale. Sialo: basta che sia uniforme alla ragione, a petto di cui tutte le autorità e gli esempi del Mondo sono un zero.

I vantaggi, che risultano da questo nostro metodo, sono ben rilevanti; poichè negli ordini a misura che sono più massicci, gli architravi acquistano una solidità proporzionatamente maggiore, e l'imbarazzante soprapposizione di più ordini si esenta da molti inconvenienti, si effettua più speditamente, e con miglior successo, come a suo luogo si vedrà.

Si può per altro fissare la rastremazione della

colonna in ciascun ordine al $^1/_6$, perchè considerando le colonne di vari ordini tutte della stessa altezza, ed in conseguenza di differente diametro, in tal caso l'assoluta quantità della rastremazione del dorico eccede quella del corintio, in ragione di 10. a 8. differenza opposta a quella, che passa tra i loro diametri relativamente all'altezza: e così vi sarà una giusta gradazione di rastremazione in tutti gli ordini.

Stabilito poi che siasi un certo grado di rastremazione, che per esperienza si è trovato piacevole, non v'è necessità di cambiarlo, per quanto alta sia la colonna, purchè il punto di vista non sia limitato. Ma nei luoghi chiusi, ove lo spettatore non è in libertà di scegliersi una propria distanza pel suo punto di veduta, se si vuole una scrupolosa accuratezza, si deve variare la rastremazione. Per altro questo è un affare di poco rimarco, perchè siccome la vicinanza dell'oggetto ne rende l'immagine indistinta, per conseguenza ogni leggera alterazione è impercettibile.

III. *De' capitelli*.

Il capitello è la testa della colonna: la forma di esso deve esser tutta al contrario di quella della base, cioè ogni capitello deve andare gradatamente slargando a misura che va in su, affinchè il soprapposto architrave possa meglio spianarvi.

Ordinariamente il capitello è la prima cosa che si suole osservare, per conoscere la specie dell'ordine, ed il gusto dell'architetto, quantunque non sia il solo capitello, che caratterizzi l'ordine.

IV. *Del cornicione*.

Tutti gli ordini hanno altresì in comune il cornicione, che intavolamento, e sopraornato anche vien detto. Ogni cornicione è composto di tre parti principali; architrave, fregio, e cornice (*Tav. I. fig. A*).

Insegna Vitruvio, che tutti i membri del cornicione, ed altri ancora, se ve ne sono là di sopra, come frontespizio, cornici di attici, debbansi fare colla cima piegata avanti la duodecima parte dell'altezza di ciascun membro. Questa inclinazione può produrre due buoni effetti. 1. Toglie l'inconveniente di comparir supina una facciata a chi la guarda di prospetto da vicino, e da sotto in su. Poichè è certo, che le parti superiori rimanendo distanti compariscono supine; dunque coll'inclinarle un tantino avanti, si scema alquanto la distanza, e si ripara a quel difetto. 2. Inclinando così le parti avanti, s'ingrandiscono anche quegli oggetti, i quali per la distanza sembrerebbero più piccoli della proporzione loro data.

Questa inclinazione però non consiste in mettere pendente innanzi tutto il cornicione: ciò sarebbe contro la solidità. Consiste solo in

tagliare alquanto inchinate avanti le facce delle principali modanature piane. Sì fatta pendenza, quando è in opera, non si scuopre, nè meno da chi la sa, come si può osservare nell'architrave ionico del teatro di Marcello (*Tav. I. fig. V.*), nelle cornici, e ne' frontespizi dei tabernacoli del Panteon, nella cornice di Marte Ultore, nelle cornici ioniche e corintie del Colosseo. In tutti questi monumenti le modanature piane sono in realtà alquanto pendenti innanzi, ma la loro pendenza non apparisce, anzi compariscono tutte perpendicolari.

È da avvertirsi ancora, che in questa inclinazione non si deve comprendere quella degli ornamenti del soffitto del gocciolatoio. Sebbene l'inclinazione de' soffitti sia naturale, perchè nasce da quella de' modiglioni, che fanno le veci di puntoni nel tetto, come si vede nei monumenti della Grecia, e particolarmente in quello di Teseo; nondimeno essa produce una vista eccessivamente disaggradevole, perchè l'intero soffitto sembra cadente, specialmente dove mancano i modiglioni, come nel teatro di Marcello (*Tav. I. fig. V.*), il cui cattivo effetto in ciò è stato tuttavia imitato dalla maggior parte degli architetti moderni. Apprendano i giovani a vedere le più stimate opere dell'antichità.

In molti altri monumenti antichi questa inclinazione de' membri piani è tutta all' opposto in vece di essere avanti è indietro. La più sensibile e la più disgustevole è alla Fortuna

Virile, dove le fasce dell'architrave pendono indietro assai considerabilmente (*Fig. T*). Al Panteon tutti i principali membri piani del cornicione esteriore sono alquanto inclinati indietro, come lo è anche l'architrave del frontespizio di Nerone. Questo metodo è stato praticato quasi in tutti gli edifizi moderni, e specialmente da Michelangelo ne' suoi corinti al Vaticano, al Farnese, ed altrove. Forse la ragione di tal pratica è per fare distinguere e spiccare quelle parti, alle quali si è dato poco aggetto. Ma perchè non dar loro da principio tutto l'aggetto conveniente? Se ciò talvolta è imbarazzante, il miglior partito è di farvi meno membri. Del resto al cornicione intero, che corona l'edificio, ed ai suoi membri si può sempre dare la sua convenevole proiezione. Soltanto nelle cornici delle imposte delle finestre, e in tutte quelle, che servono per divisione, bisogna talvolta scemare lo sporto, affinchè tali cornici non taglino gli ordini, dai quali sono interrotte. Perciò al Colosseo le cornici delle imposte degli archi, le quali ricorrono per tutto l'edificio, per non tagliar le colonne al di fuori, nè i pilastri al di dentro de' portici, hanno pochissimo aggetto, o sono inclinate indietro, per render così le loro parti più distinte (*a*).

(*a*) Svista dell'Autore; mentre le imposte tagliano sensibilmente i pilastri, come abbiamo osservato sulla faccia del luogo. Nota del Cipriani.

Tav. I. Fig. S. Profilo dell'imposta dorica degli archi del Colosseo.

a b Pianta.

Sia però qualunque si voglia la causa di una tal pratica, è sempre disdicevole, perchè questa inclinazione supina, per quanto sia piccola, è sempre visibile, e produce doppiamente quel cattivo effetto, che alcuni antichi hanno procurato di togliere colla inclinazione avanti. Ma nè meno questa inclinazione avanti merita luogo nella pratica, perchè è una minuzia quasi indiscernibile anche da un occhio più purgato: in fatti nè il Palladio, nè il Vignola l' hanno mai usata.

V. *Dell' architrave*.

Questo principalissimo membro, che *epistilio* anche fu detto, rappresenta il trave maestro destinato non solo a sostenere tutto il coperto dell'edificio, ma a consolidare ancora le colonne, sulle quali è orizzontalmente disteso. Come dunque si può mutilare, sopprimere, tagliare, e ondeggiarlo così spietatamente, come di continuo si fa, con fargli fare d' archivolto, e con tanti risalti in su, in giù, in fuori, in dietro? Il suo unico e grande effetto è di ricorrere sempre uniformemente per tutto l' edificio.

La grandezza inferiore dell' architrave deve esser uguale al sommoscapo della colonna; e la sua larghezza superiore, o sia l' aggetto dei suoi membri uguale all'imoscapo (*Tav. I fig. R*).

Nelle antichità di Grecia, e di Palmira spicca sempre l' architrave di maggior altezza, che le altre due parti del cornicione. Sembra in fatti

che l'architrave dovrebbe essere più alto del fregio, quanto il trave maestro è realmente più grosso de' travi traversali, che gli sono sopra. Nondimeno è sempre meglio, che esso architrave sia sempre di altezza uguale al fregio: 1. perchè l'aggetto dell'architrave fa già comparire il fregio più basso: 2. affinchè il fregio si possa comodamente ornare di sculture: 3. e per evitare la diversità de' rapporti.

VI. *Del fregio*.

Questa parte di mezzo del cornicione, cioè l'intervallo sotto l'architrave, ed il tetto, si suole spesso ornare con delle sculture di bassi rilievi, e di poco aggetto. Per questi suoi ornati egli ha preso il nome di *fregio*, che significa ricamo.

Taluni praticano il fregio convesso, o sia bombato, e se ne veggono molti esempi antichi, come nelle Terme Diocleziane, nella Basilica di Antonio (*Tav. I. fig. B'*), nel sepolcro di Bacco, ed in tante altre antichità romane, greche e persiane. Se è vero, che quanto si fa, debba farsi con buone ragioni, non saprei quale buona ragione possa indurre a fare i fregi convessi. Sono pure visibili quei disgustosi vani, che tal fregio lascia in giù fra l'architrave, ed in su fra la cornice. Negli ordini superiori il suo strapiombo è ancora più fastidioso.

Al più al più si potrebbe soffrire tali fregi su le porte, o su le finestre, dove il profilo

dell'architrave non è veduto, quando però vi sieno le mensole; e quivi potrebbero anche fare un piacevole contrasto cogli stipiti, Meglio è però l'usar sempre i fregi piani.

VII. *Della cornice*.

I membri principali della cornice sono *i mutuli*, o sieno i *modiglioni*, la *corona*, ovvero il *gocciolatoio*, e la *cimasa*. Tutti questi membri rappresentano l'ultima, e superior parte del tetto. Dunque tutto il cornicione deve andar sempre continuato senza interruzioni, intoppi, e risalti, che sono tante spine all'occhio ragionevole.

In qualunque ordine, l'altezza della cornice è non più della metà, nè meno del terzo dell'altezza totale del cornicione.

La regolarità richiede che i mutuli, o modiglioni, sieno a piombo dell'asse della colonna (*a*). La stessa regolarità esige ancora, che nelle superficie concave i lati de' modiglioni tendano verso il centro della curva, come è nel Panteon (*Fig. H'*). Nelle convesse poi debbono esser fra loro paralleli, poichè sarebbe assai disdicevole vederli più stretti, dove nascono fuori della curva (*Fig. G'*).

(*a*) *Tav. I. Fig. C.*
Cornice del tempio di Giove Statore, ove il modiglione cade a piombo sull' asse della colonna *a b*.

CAPITOLO VI.

DELLE MODANATURE.

È ben probabile che i soli membri essenziali, de' quali finora si è parlato, fossero soltanto adoprati nei primi edifizi di pietra. Poichè gli architetti di quei remotissimi tempi non avendo certamente, che un'idea imperfetta della bellezza nella produzione dell' arte, dovettero contentarsi d'imitare semplicemente il rozzo modello che avevano avanti gli occhi. Coll'andar poi del tempo, paragonando le opere delle loro mani colle produzioni animali e vegetabili, ciascuna specie delle quali è composta di un'immensa diversità di belle forme, non potevano che concepire disgusto della frequente repetizione delle figure quadre impiegate nei loro edifici. Pensarono perciò d'introdurvi certe parti intermedie, che sembrassero di qualche uso, e fossero nel tempo stesso effigiate in maniera da dare una più variata e più amena apparenza all'intera composizione. Questa è verisimilmente l'origine delle modanature, e dei modani, che si chiamano anche *sagome*, e che possono in una parola definirsi *inuguaglianza* di *superficie*.

I. *Quantità, e qualità delle modanature.*

Le modanature regolari sono otto

1. Ovolo (*Tav. I. Fig. F'*). 2. Gola rovescia (*Fig. E'*).

3. Gola dritta (*Fig.* D′).
4. Cavetto, o guscio (*Fig.* M′).
5. Toro, o bastone (*Fig.* L′).
6. Astragalo, o bastoncino (*Fig.* I′).
7. Scozia (*Fig.* K′).
8. Filetto, o listello (*Fig.* N′).

I nomi di queste modanature sono allusivi alle loro forme; e le loro forme sono adattate agli usi, ai quali debbono servire.

L'ovolo, e la gola rovescia, siccome sono forti nella loro estremità, sono perciò idonei al sostegno.

All' incontro la gola dritta, e il cavetto sono impropri a tal uso, poichè le loro parti estreme essendo deboli, e terminate in punte, sono ben ideate per coprire, e per riparare altri membri, perchè la tendenza del loro contorno è ben opposta alla direzione della caduta dell' acqua, la quale non potendo perciò scorrere per la loro superficie, deve necessariamente discendersene in gocce.

Il toro, e l'astragalo sono ben intesi per fortificare le parti, ove sono impiegati.

L'uso del filetto, e della scozia è solamente per separare, e per distinguere le altre modanature, per dare un grazioso contorno al profilo, e per evitare la confusione che cagionerebbono più membri curvi riuniti insieme.

Non può negarsi che gl' inventori di queste modanature non avessero avuto in mira di esprimere qualche cosa colle loro differenti forme. E che tali fossero i loro destini, si può dedurre, non solo dalle loro figure, ma anch

dalla pratica degli antichi nelle loro opere più stimate. Nel Panteon, nelle tre colonne di Giove Tonante, nel frontespizio di Nerone, nel foro di Nerva, negli archi di Tito e di Settimio Severo, nel teatro di Marcello, e in quasi tutti i monumenti antichi di Grecia, d'Italia, di Francia, si osserva, che in tutti i profili la gola dritta e il cavetto sono costantemente impiegati per finimento, e non mai applicati ove richiedesi forza. L'ovolo all'incontro, e la gola rovescia vi sono sempre per sostegni de' membri essenziali della composizione, come de'modiglioni, de' dentelli, della corona. Il principal uso del toro, e dell'astragalo, è di fortificar le cime, ed i fondi delle colonne, e talvolta de' piedestalli, dove sovente sono effigiati in forme di corde, come alla colonna Traiana, alla Concordia, e in molti frammenti di Roma, e di Nimes. E la scozia vi è solamente usata per separare i membri delle basi, al qual uso è proprio anche il filetto non solo nelle basi, ma ancora in tutti i generi di profili.

Può quindi inferirsi, che v'è qualche cosa di positivo, o di naturale in queste primarie forme di architettura, e conseguentemente nelle parti componenti. Non merita applauso dunque il Palladio nell'impiegare il cavetto sotto la corona in tre de' suoi ordini, e nel fare in tutti i suoi profili sì frequente uso della gola dritta, come di un membro sostenente. Nè fu il Vignola più avveduto in terminare la sua cornice toscana con ovolo, modanatura estremamente

impropria a tal proposito, e producente un pessimo effetto, perchè dà un'aria mutilata a tutto il profilo, il quale è ivi il più sensibile, perchè più esattamente rassomiglia alla parte della cornice ionica,, che è sotto alla corona. Altri architetti sono caduti in consimili improprietà, e sono ugualmente riprensibili, ingannati forse da alcuni monumenti antichi, tra' quali il corintio di Nimes ha per cimasa un ovolo:lo stesso si vede ancora nei dorici più antichi di Grecia, nei quali forse quell'ovolo ha potuto trarre la sua origine dal canale, o sia dalla grondaia, che è in cima dell'edificio.

II. *Maniere di discrivere le modanature*.

Vi sono varie maniere per descrivere i contorni delle modanature, ma la più semplice e la migliore è di formarle di quadranti di circoli. In questa guisa le differenti loro depressioni, ed i gonfiamenti vengono ad esprimersi con forza, i passaggi riescono senza verun angolo, e le proiezioni conformi alla dottrina di Vitruvio, ed alla pratica degli antichi, cioè uguali alla loro altezza.

Nelle particolari occasioni però è talvolta necessario accrescere, o diminuire queste proiezioni, secondo la situazione, o altre circostanze richieste dal profilo, come apparirà in appresso. In tali casi l'ovolo, e la gola rovescia, e la gola dritta si possono descrivere dalla sommità di triangoli equilateri, ovvero si possono comporre

di quadranti di elissi. È da preferirsi quest'ultimo mezzo, perchè questo produce una più forte opposizione di luce e di ombra, e rende le figure più distinte.

Anche la scozia si può fare di porzioni elittiche, e di quadranti di circolo: così i suoi aggetti si potranno accrescere, e diminuire secondo il bisogno.

Ma la parte curva del toro, e dell'astragalo vuole esser sempre circolare, e l'aumento della loro proiezione deve essere in linee rette, e in porzioni di elissi.

Questo artificio dell'alterazione si osserva in alcuni edifici di fabbriche antiche e moderne, quando le parti sono molto lontane dall'occhio, e quando per la straordinaria grandezza della struttura non si è potuto dare a ciascun membro la dovuta proporzione. Questa pratica è frequentissima nel Tempio Vaticano nella cornice situata dal Buonarroti sopra i quattro arconi della cupola. (2) Il frequente uso però di questo ripiego, che per l'abitudine può convertirsi in gusto particolare, è da evitarsi, perchè le incisioni, e contorsioni fatte alle modanature distruggono interamente la natural bellezza della loro forma. Si può usare solamente, dove

(2) Le modanature del Vignola non solo nel Vaticano, ma in ogni fabbrica da lui architettata, a ben considerarle, per giustezza di rapporti, varietà, disposizione e convenienza, sono sempre pure, eleganti, grandiose e belle, superiormente a quelle del Buonarroti, e di tutti gli architetti di vaglia del suo tempo e di quelli che lo precedettero.

per motivo della grande distanza l'artificio non è visibile; ma usandolo fuori di questi casi, si dà nell'irregolare, come sono la maggior parte de' profili di Michelangelo. Il Vignola per altro nello stesso caso, e nello stesso Tempio Vaticano ha usato modanature grandi senza stranamente aumentare i particolari sporti.

III. *Combinazione delle modanature co'membri essenziali.*

L'unione de' membri essenziali colle modánature si chiama Profilo. Dalla scelta, dalla disposizione, e dalle proporzioni delle modanature dipende l'arte di ben profilare. In quest' arte principalmente consiste il gusto dell'architetto.

I più perfetti profili vogliono essere composti di poche modanature, variate nella forma e nella grandezza, applicate convenientemente ai loro usi, e disposte con gusto.

Il buon gusto è disporle in guisa, che la durezza delle modanature rette sia di tempo in tempo interrotta dalla dolcezza delle modanature curve; altrimenti la successiva dolcezza di queste degenererebbe presto in insipidezza; siccome la continuata secchezza delle altre darebbe in un aspro fastidioso. Un membro retto dunque non sarà nè proceduto, nè seguito da un altro retto. Così l'opera lungi di avere del secco, e dell'insipido, riuscirà tutta insieme vistosa armonia. Qui è da avvertirsi,

che passa un gràn divario tra la bellezza dei profili dell' architettura, e quella de' profili della pittura, e della statuaria. I pittori e gli scultori avendo osservato che tutte le produzioni della natura sono profilate di linee ondeggianti o serpeggianti, hanno fatto consistere principalmente il pregio de' contorni delle loro figure in questo ondeggiamento, o serpeggiamento: onde eglino non ammettono linee rette, nè angoli risentiti, ma vogliono tutto dolcemente pieghevole a guisa di fiamma. Sarebbe stranezza il pretender lo stesso serpeggiamento nei profili dell' architettura.

La loro grandezza deve essere proporzionata al loro uso, come altrove si dirà. Le picciole modanature servono non solo per coronare, e per separare le grandi, ma anche per dar loro più rilievo, e per renderle più distinte.

In ogni profilo deve esservi un membro predominante, cui tutti gli altri debbono servire, onde sembrino fatti o per sostenerlo, o per fortificarlo, o per coprirlo dalle ingiurie dell' acqua. Questo membro predominante deve sempre esser uno degli essenziali, come in una cornice è la corona che predomina; la gola dritta o il cavetto la cuoprono, ed i modiglioni co' dentelli, coll' ovolo e colla gola rovescia la sostengono. Sovente si vede negli edifici antichi la corona picciola, e meschina: talvolta ella vi manca affatto; difetto evitando nell' esteriore delle fabbriche, perchè ella è un membro essenziale per lo scolo delle acque. Ma

nell'interno, dove non piove, va tralasciata, come è nell'interiore del tempio della Pace, perchè allora oltre all'esservi inutile vi è anche imbarazzante, impedendovi per l'ordinaria scarsezza del lume la veduta della ricchezza del soffitto, e dando troppo carico alle cornici, che compariscono ben pesanti, specialmente se sono vedute ne' siti angusti da sotto in su.

IV. *Ornamenti delle modanature*.

Ogni membro è in tutti gli ordini un campo, su cui la scultura può esercitarsi; ma bisogna evitar sempre la confusione, l'eccesso, l'improprietà. La scultura è agli edifizi quello che il ricamo è agli abiti. Se è leggiera, e se lascia ben comparire il fondo, fa più spicco, e diviene un ornamento nobile, perchè conserva un carattere di semplicità; ma s'è carica, e confusa, non ha altro merito, che quello della ricchezza, e del lavoro. Sobrietà, giovani, sobrietà negli ornati. Voi ne siete ordinariamente prodighi, e credete così di rendere più belle le vostre opere, e ne seppellite tutto il bello nella ricchezza. Dà gran pena l'abbellire quello che deve essere abbellito sino ad una certa misura precisa. Giammai dunque si scolpiranno tutti i membri di un ordine; ci vogliono degl' intervalli, e de' riposi. Giammai due membri consecutivi saranno incisi, e nello stesso membro gli ornamenti debbono essere in una giusta distanza; senza questa economia si

dà nel trito, nel confuso, nel pesante, come è quell' arco di Settimio Severo, che volgarmente si chiama gli Orefici, il portico del Battistero di Costantino, ed il cornicione delle Terme Diocleziane, opere forse giovanili.

Ciascun ornato deve esser distintamente visibile in tutte le sue parti dal giusto punto di veduta. Deve perciò campeggiare fra spazi lisci e grandi più che sia possibile, e deve essere espresso con forza, e con franchezza. Per la stessa ragione non debbono esser molto ornate quelle cornici, dove credonsi inevitabili de' piccioli risalti, i quali però si debbono sempre evitare, perchè cagionano interruzione di lume e mutilazioni. Anche le cornici convesse sono nemiche della moltiplicità degli ornamenti, de' quali non si veggono distinti, che quei pochi diretti all'occhio; gli altri vanno a poco a poco a sfuggire, ed a confondersi. Sembra che gli antichi si fossero accorti di tale inconveniente, e l'avessero scansato, poichè in tutti i lor tempii, e negli altri loro edifici rotondi, le cornici esterne sono semplicissime. Nell'interno poi delle figure curve si può sfoggiare tutta la ricchezza degli ornati; perchè lo spettatore situato nel centro li vede tutti distintamente ad un girar d' occhio.

Gli ornamenti di scultura non vanno impiegati nè ai plinti delle colonne, nè ai fusti, nè alle fasce degli architravi, nè alle bande, o ne' vani de' modiglioni; e di rado il gocciolatoio devesi tormentare con de' bacelli, o

con delle scanalature. In somma quasi verun membro rettilineo deve essere scolpito; perchè questi membri o sono principali nella composizione, o sono considerati come termini di altre parti: ed in ciascuno di questi casi le loro forme debbono essere distinte e lisce. Il valore degli ornamenti cresce in ragione del giudizio, e della discretezza mostrata nella loro applicazione.

Gli ornamenti, che si possono applicare convenevolmente alle modanature, traggono la loro origine dalle foglie, dai fiori, dai frutti, e da alcuni animali ancora che vi possono convenire. E si debbono variare secondo le differenti specie delle modanature, secondo il carattere degli ordini, e le circostanze de' siti e degli edifizi, scegliendo le produzioni più belle e più confacenti. Perciò si debbono preferire le foglie di acanto a quelle di prezzemolo, a queste quelle di alloro, e queste a quelle di olivo (3).

(3) Le foglie, di cui si fa uso nell' architettura per ornare le sue parti, essendo più e meno semplici e vaghe di contorni, per applicarle rigorosamente in ciascun' ordinanza, converrebbe classificarle: ma perchè la classificazione nel fatto produrrebbe una insipida monotonia da dar noia, e legherebbe il genio, potrà bastare la sola avvertenza, che nelle membrature di profilo debole, come sono le gole dritte, si usino le foglie più gentili e vaghe; e nelle gole rovescie, che si mostrano più sode, vi si appongano le semplici. L' ornare con intagli i gusci, i gocciolatoi, i tori, i plinti, è un abusare profondendo ornamenti, è peccare contra la solidità: la parte delle cornici, l' ovolo non potrà intagliarsi che con ovoli; ma

Lo studio di simili ornati è necessario non solo agli architetti, ai pitrori, ed agli statuari, ma anche agli incisori, agli scarpellini, agli intagliatori, ai gioiellieri, agli argentieri, agli ebanisti, ai fabbri, e a tutti quegli artefici, che hanno bisogno di disegno. Utilissima perciò riuscirebbe a tutti gli artisti una raccoltina di ornati d' ogni specie, ben intesi (*a*),

l' ovolo sia di buona forma, bene scartato, un bell' ovo; e gl' involucri dell' ovolo, dovendosi per le più veder da lungi, sieno semplici; poco importa che sieno tramezzati da foglie o da frecce: la scelta delle foglie pe' capitelli corinti dipenderà dal genio inventore.

(*a*) Interrogato l' Autore, quali foglie stimava migliori per darne una piccola raccolta, rispose in iscritto che ancora conservo: *Le foglie possono tutte esser ben impiegate secondo la qualità degli edifici, secondo il punto di veduta, e secondo le adiacenze e le varie circostanze.* Non pretendo dunque di dare nelle *Tav. II. e III.* una raccolta di foglie e di ornati, nè di ristringere a tanto poco la vasta maniera di abbellire le modanature e le fabbriche. Intendo bensì di presentare ai giovani una via, la quale proseguita da loro sopra l' utile e dilettevole studio della natura, possano conseguire quanto vien proposto dall' autore.

Tav. II. Fig. A Foglia di elleboro nero.
Fig. B -- di rosa sinensis, alla quale si è aggiunto un intaglietto essendo in natura come si dimostra in *a*.
Fig. C -- di campanula.
Fig. D -- di erbetta.
Fig. E -- di matricale.
Fig. F -- di ellera.
Fig. G -- di canna d' India.
Fig. H -- di quercia.
Fig. I -- di olivo.
Fig. L -- di argemone.

senza aver più da ricorrere a tanti enormi zibaldoni di cianfrusaglie contrarie all'economia, ed al buon gusto.

La varietà degli ornamenti però in una stessa composizione non si deve portare all'eccesso. Essi ornati sono accessorii all'architettura, e perciò non debbono esser troppo sensibili, nè capaci di distrarre per lungo tempo l'attenzione dall' oggetto principale. Ciascuna modanatura non comporta, che due rappresentazioni diverse di ornati, le quali vanno tagliate ugualmente profonde, formate dello stesso numero di parti, e quasi della stessa dimensione, affinche si

Fig. M -- di pomodoro.
Fig. N -- di acquilegia.
Fig. O -- detta ad acqua.
Fig. P -- Metà di una foglia di capitello composito, fatta per dimostrare il modo, col quale l' arte adatta le foglie per ornamento della fabbricazione.
Fig. Q -- Metà di una foglia di capitello corintio fatta come sopra.

Tav. III. Nella presente Tavola si fa vedere la maniera di adattare le foglie, ed altri ornati alle modanature.
Fig. A, B, F Gole dritte.
Fig. C, D Gole rovescie con bastoncino.
Fig. E Ovolo con astragalo.
Fig. G Cavetto con bastoncino.
a a. Teste umane terminate in foglie; rappresentate per far vedere l' impropriètà di ornare in tal guisa.
Fig. H, K Tori o bastoni.
Fig. I. Gocciolatoio.
Fig. L, M Cassettoni con rosone in mezzo.

conservi un uguale, e non interrotto ombreggiamento da per tutto, e lo sguardo non sia troppo fortemente attratto in alcuna parte speciale.

Quando le modanature sono in un profilo della stessa forma e grandezza, si debbono arricchire dello stesso genere di ornamenti. Così la figura del profilo è meglio compresa, e l'artista eviterà la taccia di una minutezza puerile disonorevole a se, e svantaggiosa all'edificio. Ma siccome di rado le modanature sono di una stessa altezza in uno stesso profilo, perciò gli ornati de' membri simili si possono variare, affinchè quelle modanature sieno più distinte.

È da osservarsi che tutti gli ornamenti delle modanature si debbono disporre regolarmente, e in perpendicolare corrispondenza gli uni su gli altri, come alle tre colonne, che sono in Campo Vaccino, e che si credono del tempio di Giove Statore, dove i mezzi de' modiglioni, de' dentelli, degli ovoli, e degli altri ornati sono tutti in una linea. Quanto è bella questa regolare e distinta disposizione! Ma di rado si vede altrove. Nella maggior parte de' monumenti antichi, e degli edifici di Roma, questi ornati sono alla rinfusa; il mezzo dell' ovolo corrisponde ora al taglio del dentello, ora al mezzo, ora all' intervallo, e lo stesso disordine è negli ornati, mentre che fino i gambi de' fogliami debbono corrispondere agli assi di tutti gli altri ornamenti, e de' membri, che sono gli uni su gli altri. Le parti più larghe hanno

sempre da regolare le più picciole, onde tutti gli ornamenti del cornicione vanno regolati dai modiglioni, e disposti in maniera, che uno di loro corrisponda all'asse della colonna, ed al mezzo de' principali intervalli, come di archi, di porte, di finestre.

Sì fatti ornamenti debbono essere in maggior copia negli ordini delicati, che ne' sodi, ma in quelli vogliono essere più piccioli, e meno rilevati; in questi più grandi, più semplici, e più espressi. Anche nell'interiore degli edifizi di rilievo deve esser meno, che nell' esterno; e la stessa regola è da osservarsi secondo la grandezza delle fabbriche.

V. *Maniera di eseguire gli ornamenti delle modanature.*

Riguardo alla maniera di eseguire tali ornati è da prefiggersi, che siccome nella scultura il panneggiamento non è stimabile, se le sue pieghe non sono disposte in maniera di indicare le parti, e le articolazioni del corpo che cuoprono, per la semplice ragione, che le vesti non sono che accessorie al corpo: così in Architettura gli ornamenti, che per quanto sieno squisiti, non sono mai i principali oggetti della composizione, perdono tutto il loro pregio, se alterano, o confondono la forma che arricchiscono. Perciò tutti gli ornamenti delle modanature vanno tagliati nel solido,

non mai posti su la superficie di esse, altrimenti ne altererebbero la figura, e la proporzione. Il profilo perciò si deve prima compire liscio, e poi adornare: ma le parti più prominenti degli ornati hanno da uguagliare la superficie delle modanature da loro arricchite. Devesi anche badare, che gli angoli salienti sieno intatti di scultura: e quivi si suole mettere delle foglie, il nervo delle quali formi l' angolo (*a*).

Il metodo degli antichi scultori nell' esecuzione degli ornamenti architettonici tendeva ad una perfetta rappresentazione dell' oggetto da essi scelto per imitarlo. Così le castagne, e le uova, delle quali l' ovolo è comunemente arricchito ne' monumenti antichi, sono tagliate rotonde, e quasi interamente staccate; come parimente sono i bacelli e i pater nell' astragalo, e questi sono incavati nel solido del corpo a proporzione dell' aggetto della modanatura. All' incontro le foglie, le conchiglie, i fiori, che adornano il cavetto, la gola dritta, la gola rovescia e il toro, sono tenuti piani a similitudine delle cose che rappresentano.

Nell' applicazione de' loro ornamenti gli antichi osservarono di dare un considerabile rilievo a quelle modanature, che sono da per loro stesse goffe, come l' ovolo, l' astragalo,

(*a*) *Tav. IV. Fig A.* Ovolo intagliato, in cui il nervo di una foglia forma l' angolo saliente.
(V. anche la *Fig.* della *Tav. III.* *c c c c c e* ec.).

i quali per le incisioni profonde de' loro ornati acquistano una straordinaria leggerezza; ma nelle parti più eleganti, come nel cavetto e nella gola dritta, impiegarono abbellimenti, che rappresentassero bensì qualche cosa, senza però intaccar troppo nel solido. Gli ornamenti delle loro cornici furono arditamente espressi, affinchè si distinguessero ben da lungi; ma quelli delle basi, e de' piedestalli, essendo vicini all' occhio, furono leggermente scolpiti per non indebolire la solidità, e per non farne ricettacoli di polvere, e d' immondezze.

I membri convessi e salienti non richiedono ornati di gran rilievo, affinchè non divengano troppo pesanti. Il rilievo all' incontro fa bene ne' membri concavi. (4)

Quando gli oggetti sono vicini, ed esposti ad una diligente ispezione, ogni parte dell' ornamento deve essere espressa e finita. Ma dove sono molto elevati, il dettaglio deve essere toccato spiritosamente con franchezza, tralasciando le piccole parti. Basta distinguere la forma generale, ed esprimere con forza le principali masse. Pochi e forti colpi di una mano maestra fanno molto maggior effetto, che il più elaborato finimento di un imperito imitatore (5).

(4) Qui l'A. sembra in contraddizione con ciò che disse di sopra circa gli ovoli, gole e cavetti o gusci, là dove leggesi: *Il metodo degli antichi scultori*, ec.

(5) Buone sono le avvertenze ed ottimi i precetti, dedotti dalla ragione, che l' A. ci porge nel presente e

Quando le modanature sono situate in luoghi oscuri e lontani dalla vista, debbono essere grandiose, e di materia candida. Se poi sono in luoghi angusti, vicini allo sguardo, e si è obbligato a mirarle da sotto in su, bisogna ingrandire l' altezza delle modanature piane, e distinguere gli aggetti delle modanature curve. Finalmente ne' luoghi liberi ed aperti non vanno alterate.

In somma il numero, la scelta, la disposizione delle modanature e de' loro ornamenti, insieme coll' aggiustatezza dell' esecuzione, tutto ha da concorrere a procurare un carattere distinto e relativo all' espressione di ciascun ordine, che presiede nell' esteriore o nell' interno de' vari edifici. Questo è che costituisce l' importantissima arte di ben profilare.

Per ben profilare bisogna saper ben disegnare. Sarebbe ben presuntuoso un architetto che disegnando a mano, pretendesse disegnare esattamente; dalla sua pigrizia non deriverebbero, che disegni grossolani e scorretti, che più grossolanamente, e più scorrettamente sarebbero eseguiti. Disegnando bene, si forniscono buoni modelli per l' esecuzione: ma affinchè l' esecuzione

susseguente paragrafo, i quali vengono cresimati dalla pratica degli scultori antichi nelle opere rimasteci le più pregevoli dell' antichità. Si prenda adunque in attenta considerazione che altro è formar modelli per istudio, altro è sugl' istessi modelli lavorar per l'opera. Nel primo caso, si usi ogni sorta di pazienza, diligenza e minutezza: nel secondo, maestrevole intelligenza, bravura e franchezza debbono condurre la mano dell' esperto scultore.

sia esatta, debbono gli architetti fare scelta di buoni artefici, e presiedere ai loro lavori, acciocchè sieno eseguiti con quella accuratezza, con cui sono stati disegnati.

Per fare poi una buona scelta di profili, non basta consultare nè i migliori libri, nè i migliori disegni; convien osservare attentamente le fabbriche stesse le più corrette, e riflettere che un profilo, che fa bene in un luogo, non riesce sempre in un altro.

Alcuni degli odierni architetti si ridono di queste regole. Ciechi ammiratori di Michelangelo, e prevenuti più dalla sua fortuna e dal suo nome, che dal suo merito, copiano indistintamente ogni sua bizzarria. Studiosi del Borromini, i cui ornati fantastici si spacciano nella Calcografia Romana, come per promover la peste nell'architettura, e incantati da strambotti del Bibiena, e di altri, che da pittori o da stuccatori si sono trasmutati in architetti, compongono profili bisbetici e mostruosi, senza arrossirsi di sostenere, che il gusto greco-romano è pesante, duro, insipido, e per la sua vecchiaia cadaverico. Tartari!

CAPITOLO VII.

DELLE MISURE

La misura comune a tutti gli ordini è il modulo, che è il semidiametro della colonna considerata nel suo imoscapo.

Il modulo si divide diversamente da vari architetti; ora è generalmente diviso in 30. parti, che si chiamano minuti. Questa divisione è comunemente creduta la più semplice, la più accurata, e la più facile per determinare la grandezza sino de' più piccoli membri, e degli ornati (*a*).

Ma oltre al modulo convien far uso ancora di un altro metódo di misura, che serve per ben proporzionare ogni sorta di sagome; e questo si chiama *divisione per parti uguali*. Questa divisione consiste in dividere, per esempio, la colonna in 4. parti uguali, ed assegnarne una al cornicione. Si divide poi il cornicione, per esempio, in 12. altre parti uguali, 4 delle quali si danno all' architrave, tre al fregio, e 5. alla cornice; e così in appresso suddividendo, finchè si trovano le più picciole parti (*b*). Vitruvio, il Palladio, lo Scamozzi, ed altri si sono serviti di questo metodo, il quale produce i seguenti vantaggi:

1. Avvezza la mente e l' occhio a comprender meglio le dimensioni, ed i rapporti che hanno fra loro i membri, laddove col modulo le relazioni sono troppo complicate, per essere immediatamente apprese e tenute a memoria.

2. Non sempre si hanno i moduli in un edificio, perchè sarà privo di ordini regolari; onde

(*a*) *Tav. IV. Fig. B. a b.* Semidiametro della colonna diviso in 30 parti, chiamato modulo.

(*b*) *Fig. B. c d, e f.* Maniera di dividere per parti uguali. (V. anche *Tav. I. Fig. A*).

la divisione per parti uguali si rende necessaria.

3. Spesso accade di dover alterare qualche parte principale di un ordine: in tal caso bisogna fare un modulo proporzionato rispetto a quello già stabilito per la colonna, per potervi adattare le misure cognite. La divisione per parti uguali toglie questo imbarazzo.

4. Sulla divisione delle parti uguali si adattano facilmente le misure particolari de' paesi dove si fabbrica, per renderle intelligibili agli operai, i quali non sempre capiscono i moduli.

5. Nell' adattare le misure particolari dei paesi alle parti uguali, si tolgono facilmente le frazioni, che non si potrebbero togliere ai moduli.

In fatti torna assai bene in pratica servirsi prima in qualunque composizione della divisione per parti uguali, con evitare però le suddivisioni troppo minute ed imbarazzanti; e poi adattarvi quelle altre misure, che si vogliono, come di moduli, di piedi, di palmi, ec.

Meglio è però fare uso nello stesso tempo di tutti e due questi metodi. Negli ordini mettere le misure di moduli, adattate a poche divisioni di parti uguali; e dove non vi sono ordini, spiegar tutti i profili colla maggior semplicità per mezzo delle parti uguali.

In fine dell' ultima parte si troverà una tavola delle misure, che sono in uso presso le nazioni più colte. Si avverte frattanto che quando nel corso di quest' opera si nomina piede, s' intende il parigino.

CAPITOLO VIII.

DELL' ORDINE DORICO

Il carattere di quest'ordine è la sodezza. Dunque la moltiplicità de' membri e degli ornamenti non gli conviene: le cose sode e grandi debbono avere gran parti, ed in conseguenza poche divisioni.

Questo è il più antico di tutti gli ordini. Non già che sia disceso dalle nuvole, come ha sognato il P. Villalpando, nè che Salomone lo abbia impiegato nel suo palazzo, come lo Sturmio gratuitamente asserisce. Egli trae la sua origine da Doro re di Acaia, il quale fu il primo a servirsene in un tempio da lui eretto in Argo ad onore di Giunone circa un buon migliaio di anni prima dell'Era volgare.

Siccome quest'ordine è stato il primo ad essere inventato, è stato perciò soggetto a molte variazioni, e può distinguersi in tre differenti stati presso i Greci.

1. Da principio non ebbe regole fisse. L'altezza della sua colonna, compresovi il capitello, fu intorno ai 5. diametri, come si vede nelle antichità della Grecia, e nei dorici di Pesto (*Tav. IV. fig. C*); e talvolta anche di 4. come si osserva in un antichissimo tempio sussistente tuttavia a Corinto (*fig. D*).

2. A' tempi poi di Pericle, quattro secoli e mezzo prima dell'Era volgare, fu fissata la

sua proporzione a 6. diametri, come si vede nel portico dorico di Minerva in Atene (*Tav. IV. fig. E*). E questo secondo stato durò per tutto il tempo che in Grecia fiorirono le arti, e le scienze, e la libertà.

3. Sotto gl' Imperadori Romani finalmente fu portata l' altezza della colonna dorica a 7. diametri, e fino a 7. $^{1}/_{2}$, come si scorge in quei monumenti fatti in Grecia sotto Augusto, e sotto Adriano (*Fig. F*). La storia di questi tre stati del dorico si vedrà meglio fra breve.

Vitruvio non dà a quest' ordine sempre la stessa altezza. Ne' tempii egli lo prescrive più basso che ne' teatri, a causa che in quelli deve regnare più maestà, ed in questi più eleganza. Il Palladio lo fa più alto sopra i piedestalli, che quando n' è senza; perchè la maggior elevazione diminuisce.

La maggior parte degli architetti moderni lo hanno costantemente fissato a 8. diametri, 7. de' quali danno al fusto, mezzo al capitello, e mezz' altro alla base. Al cornicione poi hanno assegnato il quarto della colonna, cioè quattro moduli: hanno diviso poi questo cornicione in 8. parti; 2. sono per l' architrave, 3. pel fregio, e 3. per la cornice (*Fig. G*). (6)

(6) Oltre le varie proporzioni delle colonne enumerate dall' A. devono entrare nel conto anche quelle del bel tempio di Ercole in Cori, alte diametri 8, compresa la base ed il capitello. (*Vedi la mia opera intitolata* L' Ordine dorico, *o sia il Tempio di Ercole nella città di Cori. Roma*, 1785, *co' tipi del Pagliarini.*)

I. *Base del dorico.*

In Grecia quest' ordine è stato sempre usato senza base, nè Vitruvio gliene dà alcuna. Nè meno il Palladio in teoria, ma in pratica gliel' ha sempre posta. Nel teatro di Marcello, ove la colonna è di diametri $7.\frac{5}{6}$, al tempio di Albano, che, secondo Chambray, è di $7.\frac{1}{2}$, alle terme Diocleziane, che è di 8. diametri, sono tutte colonne doriche senza base. Non v' è in tutta l' antichità altro esempio di base al dorico, che nel Colosseo. (7)

Niuno de' nostri architetti avrebbe ora il coraggio di piantare una colonna qualunque senza base; se pure non è un Borromini, che osò tutto, e sottrasse le basi a quelle sue colonne nell' esteriore del Collegio di Propaganda Fide; ma imitato in tante altre sue bizzarrie, in ciò non ha avuto alcun seguace. I signori Architetti dicono che in niuna colonna per qualunque pretesto devesi mai dimenticare la base, la quale fortifica da piedi la colonna, ne aumenta la solidità, e rende più sensibile il bell' effetto della diminuzione, e di quell' incavo detto cimbia, che è giù al nascer di essa colonna.

Queste ragioni sono abbastanza plausibili per sottoporre alle colonne le loro basi, nè il

(7) Anche le colonne del tempio di Ercole in Cori hanno la base. (V. la precitata mia opera.)

dorico deve ordinariamente esserne privo. Ma non sarebbe poi un gran peccato che gli venisse soppressa in alcuni casi, quando fosse elevato sopra qualche altro basamento, che gli può fare ufficio di base, o qualora essa base riuscisse imbarazzante. È questo forse il motivo per cui gli antichi non la usarono. Ai Greci si attribuisce il gran gusto. Noi ci facciamo tanti loro scimiotti; e pure alla maestà del dorico eglino stimarono che non convenisse mai base.

Ma abbia quest' ordine la sua base, e questa sia confàcente alla sua robusta semplicità. La colonna Traiana, che pure è dorica, ne somministrerà il più ragionevole modello, e può usarvisi ancora quella del Vignola (*Tav. IV. Fig. B*).

II. *Fusto dorico.*

Le scanalature delle colonne doriche antiche sono meno profonde che negli altri ordini, nè sono incavate semicircolari, ma d'un quarto di circolo. Non eccedono il numero di 20. e sono sì vicine le une alle altre, che non vi resta pianuzzo fra mezzo, ma un semplice filetto soggettissimo a rompersi (*a*) (8). Perciò meglio

(*a*) *Tav. IV. Fig. H*. Colonna dorica scanalata.
a - Pianta.

(8) Se s'imiteranno le canalature delle colonne del tempio di Cori, svanirà il pericolo che il filetto si rompi, e le colonne non di meno saranno striate: sino al terzo dell' altezza del loro fusto s'innalzano sopra un poligono

omettere tali strie, e fare i fusti belli lisci, specialmente ne' luoghi soggetti agli urti. Se la scanalatura delle colonne si prende per un ornamento, come è l'opinione comune, bisogna dunque quando s'impiegano le scanalature, che si richiami un accordo di ornati anche pel dado del piedestallo, pel fregio, e pel soffitto.

III. *Capitello dorico*.

Questo capitello è il più semplice di tutti, nè ammette altri ornamenti, che di qualche fiore nel suo collarino sotto gli angoli dell'abaco, e talvolta può incidersi anche l'orlo, e la cimasa dell'abaco. (9)

Quello del teatro di Marcello ha tre regoletti sopra al collarino (*a*); questa ripetizione

di 22 lati, e per gli altri due terzi sono canalate a poca profondità, con arco che ha per corda un lato, e per centro il vertice di un triangolo equilatero. E se le canalature si volessero pur anche considerare un ornamento della colonna, non per questo necessario sarebbe (come dice l'A.) che si dovesse per l'accordo ornare anche il dado: anzi il dado che sorge vicino al suolo, inconveniente cosa sarebbe l'ornarlo, perchè se le parti umili a terra si ornassero, che far poi si dovrebbe nelle parti superiori, a misura che l'edificio s'innalza? Dunque sobrietà negli ornati; e limitandosi secondo la convenienza che regola il buon gusto, l'architetto non si lascerà abbagliare dai cattivi esempi.

(9) Se le colonne fossero lisce, sembra conveniente che lisci rimaner debbano le tre principali parti del capitello dorico, cioè il collarino, l'ovolo e la cimasa dell'abaco: se poi le colonne fossero canalate, per l'accordo non disdirà che queste tre parti sieno intagliate.

(*a*) *Tav. IV. Fig. K.* Capitello dorico del teatro di Marcello con i regoletti *a*.

delle stesse modanature è una monotonia di cattivo gusto: è da preferirsi l'astragalo del Vignola, che è posto al di sotto dell'ovolo, e fa parte del fusto superiore della colonna (*a*) (10).

IV. *Cornicione del dorico*.

È nel suo cornicione dove quest'ordine spiega il suo più distinto carattere, e la sua maggior bellezza.

V. *Architrave dorico*.

Il suo architrave non deve esser diviso in più fasce, ma soltanto coronato di un regoletto, come si vede in quelli del tempio di Minerva, nel teatro di Marcello (*Tav. IV. Fig. P*), di Vitruvio, del Serlio, del de l'Orme, in uno del Vignola, e nelle opere di Rafaello. La semplicità di questo ordine così esige: e nel portico

(*a*) *Fig. K'*. Capitello dorico del Vignola coll' astragalo *b*.

(10) È da notarsi, è vero, la monotonia dei tre regoletti nei capitelli dorici usata da' Greci e Romani antichi, come si osserva nel teatro di Marcello in Roma, nel tempio di Ercole in Cori, nei templi della Grecia, di Posidonia, ec., per togliere la quale l'A. suggerisce la sostituzione dell'astragalo usato dal Vignola: ma se si considera che sostituendo l'astragalo ai listelletti la monotonia non si perde, perchè al sommoscapo della colonna ve n'è un altro vicino, sembra meglio l'uso dei tre listelletti: infatti il Vignola, che si sarà forse accorto di tale ripetizione, nel suo ordine dorico ha dato due esempi, uno coll'astragalo, come vorrebbe l'A. l'altro con i tre listelletti; e se il Vignola ci avesse fatto discorso di questo cangiamento nella cosa stessa, chi sa che non trovassimo in lui la stessa nostra ragione.

di Minerva in Atene non solo è liscio, ma è anche senza regoletto: Baldassar Peruzzi all'incontro nel palazzo Massimi in Roma ha diviso questo architrave in tre fasce (*Fig. I.*), come è anche al Colosseo, e vi ha imitata la cornice ionica.

VI. *Fregio dorico.*

Siccome quest'ordine è il più antico di tutti, perciò ritiene più di qualunque altro l'immagine della primitiva struttura. Quindi il suo fregio è mirabilmente espresso con i triglifi rappresentanti le teste de'travi che sono a traverso sopra l'architave. E poichè questi triglifi sono scanalati, come strisciati da gocce di acqua, era ben necessario che i cantieri, o sieno puntoni, rappresentati da mutuli, fossero scanalati anche essi per far vedere, che l'acqua scolando pel gocciolatoio strisciasse per i mutuli, e indi per i triglifi, ne'quali terminasse in gocce (11).

(11) Se i triglifi mostrano d'essere le teste delle travi che posano sopra l'architrave, reca molta meraviglia che ne' templi di Minerva e di Teseo in Atene queste travi corrispondenti ai triglifi non vi sieno nè punto nè poco; perchè i lacunari di que' portici mirabilissimi incominciano al di sopra del fregio, e si trovano a livello della cornice. Essi dunque in vece di teste di travi sembrano piuttosto essere pilastrelli per innalzare la cornice; e se per avvalorare quest'idea giovasse l'esempio, si troverà nella porta Vibia, di antica architettura romana, conficcata nel lato di un bastione della cittadella di Perugia: i quali pilastrelli da prima avranno lasciato fra loro delle aperture che in seguito si saranno chiuse ed ornate di emblemi analoghi e convenienti alla qualità dell'edificio,

Queste gocce adunque non andrebbero espresse a guisa di piccioli coni, o di piramidi troncate, ma come vere verissime gocce. Per lo stesso motivo i canali de' triglifi si debbono incavare

che noi poi chiamiamo le metope. Per amore per altro di maggior fermezza e solidità, potrebbero le travate dei lacunari naturalmente essere posate sopra l' architrave, come le suppone l' A., senza lo scrupolo della troppa vicinanza, perchè così imiterebbesi con verità la semplice costruzione di legno: la qual cosa noi osserviamo infatti nei portici lignei di patrizie illustri famiglie in Bologna e Padova, ove si vede che la sezione retta delle teste, delle travi, le quali, riposando sull' architrave, passano nell' interno a formare l'impalcamento, è in ugual rapporto di proporzione con i triglifi, come lo è la distanza fra una trave e l' altra con le metope. Ai nostri giorni anche in Venezia nel costruire gl' impalcamenti alla *Sansovina* delle sale e camere ec. si ha scrupoloso riguardo alla predetta distribuzione; e se le muraglie non cuoprissero le teste delle travi, vedremmo anche colà in natura rappresentati i triglifi e le metope, cioè i fregi dorici. In quanto poi alle canalature dei triglifi ed alle sottoposte gocce, quando non si volessero prendere per puri ornamenti, se ne potrà trarre il significato, come dice l' A., dallo strisciare delle acque, e dalle gocce di queste rimaste pendenti. Circa però alla rigorosa quadratura delle metope adottata dagli architetti, non mi par certamente un capriccio loro, ma bensì cosa semplice e naturale tratta dalla distanza fra una trave e l' altra, come dicemmo di sopra; ed essendo inoltre, dopo il circolo, il quadrato la figura più piacevole, è abbracciata perciò a preferenza del rettangolo allungato: e quando non si abbiano siti obbligati da dover ricorrere a ripieghi, chiunque sappia calcolare la distribuzione de' triglifi e delle metope non sarà mai in condizione tanto difficile di abbandonare l' ordine dorico, di lasciar liscio il suo fregio, di ornarlo di festoni, o di dare in assurdi e disperazioni. — Per togliere poi l' imbarazzo che, secondo l' A., nasce per accoppiar le colonne, direi, 1. che le colonne non si accoppino mai,

circolarmente, e non ad angoli, come ordinariamente si fanno. Il solo de l'Orme ha praticata questa semplicità, e riesce bella (*Fig. L*).

Ecco come da una triviale operazione della natura si è ricavato un ornamento tanto piacevole, quanto espressivo.

Spesso si trova nell'antico, che il regoletto dell'architrave risalta al di sopra delle gocce: ma con ciò si dà nel minuto e nel confuso (*Tav. IV. Fig. L*, *a*).

L'intervallo fra due triglifi è la metopa. Gli architetti si hanno fatta una legge rigorosissima di far le metope perfettamente quadrate, e di far cadere i triglifi a piombo nel mezzo delle colonne. Due condizioni sono queste sì difficili a combinarsi, che o si è tralasciato d'impiegare il dorico, e si è fatto liscio, sostituendovi dei festoni, o si è alterata l'altezza del cornicione, o si è dato in gravi assurdi e in disperazioni.

Il primo imbarazzo è, quando si vuole in quest'ordine accoppiare le colonne. Allora per conservare le metope quadrate, taluni hanno permesso che le basi, ed i capitelli delle vicine colonne si compenetrino. Mostruosità intollerabile, che pure è stata praticata negli angoli del cortile Farnesiano (*Fig. M*), e da

e più avanti se ne darà la ragione; 2. e quando per qualche caso si fosse nella necessità di accoppiarle, s' abbia l'avvertenza di tenere i loro assi distanti 5 moduli, perchè allora nel mezzo dell' intercolonnio vi sarà un triglifo ed una metopa per parte; ovvero, come dice l'A., si tralasci la base, potendosi ciò fare coll' autorità degli antichi Greci e Romani e di qualche buon architetto moderno.

Francesco Manfard nella facciata de' Minimi a Parigi, e nelle scuderie del castello des Maisons. Giacomo de Brosses nella facciata di s. Gervais a Parigi, e al palazzo di Luxembourg, ha usate indistintamente le metope quadrate ed oblunghe, come hanno fatto tanti Italiani: cosa disdicevolissima. Ridicola poi è la finezza di Liberale Bruant, il quale nella facciata del Bureau des Marchands Drapiers ha rastremato in giù il fusto delle colonne, per così impiccolire le basi, affinchè le sue metope riescano quadrate. Luigi le Veau nel portico del cortile reale de Vincennes ha accresciuta la colonna di un modulo. Tutti ripieghi assurdi.

Alcuni hanno fantasticato de' risalti ad imitazione d'un vestigio d'un sepolcro presso a Terracina. Questa è la maniera di rendere il difetto più visibile in compagnia di altri nuovi; poichè così si accresce l'irregolarità del fregio, e del soffitto, i triglifi divengono più distanti del dovere, convien richiamare risalti per tutto l'edificio, ed i risalti sono un veleno dell'architettura, e sono peggiori quanto più sporto avranno, onde nell'angolo rientrante si va a piegare un triglifo nel mezzo, come è nella Basilica Vicentina del Palladio (1). Fra tutti gli espedienti quello de' risalti è il peggiore, e il più universale. Altri non si sono curati, che i triglifi cadano a piombo all'asse delle colonne;

(1) *Tav. IV. Fig O, a b*. Triglifo della Basilica di Vicenza del Palladio piegato nel mezzo.

ed alcuni hanno collocati i triglifi solamente ne' grandi intercolonni, lasciando nel resto un gran risalto liscio.

Lo Scamozzi propose questo problema, e sfidò tutto il Mondo architettonico. Ei si credette di averlo perfettamente risoluto coll' innalzare il fregio circa un sesto di modulo: talvolta usò anche di mutilare la base, e di ridurla quasi tutta ad un plinto; in questa guisa egli ha fatte le metope quadrate. Meno male. Che i triglifi sieno a piombo delle colonne, è conveniente alla solidità; ma che le metope sieno quadrate, qual ragione l'esige? E perchè questi travi traversi sostenenti il soffitto hanno da essere tra loro distanti appuntino, quanto è la loro altezza? Un poco più non farebbe gran male, e le metope alquanto oblunghe non sarebbero difettose che per que' rigoristi, che vogliono difficoltà dove non è. Ma si vegga di appagarli.

Se tutto il malanno è nella base, si tolga via la base, la quale nel dorico non è necessaria, e se il nodo non è sciolto, sarà certamente tagliato (*a*).

Il male però non nasce assolutamente dalle basi; ma da certa specie di base che gli architetti moderni hanno contro ogni convenienza applicata al dorico. Se eglino si fossero serviti della loro propria base, che noi gli abbiamo assegnata, e che eglino chiamano toscana

(*a*) *Tav. IV. Fig. V.* Portichetto dorico con colonne senza base.

(*a*), cui si potrà dare di aggetto sino il $^1/_{13}$ di modulo, allora si conserverebbero quasi quasi quadrate le metope nell' accoppiamento delle colonne (*b*). Se questo non basta, si può esagerare, o il fregio, come ha fatto Inigo Jones nel suo gran progetto del Palazzo reale Whithall, o tutto il cornicione, o anche la colonna, qualora la qualità dell' edificio lo comporti. Lo stesso Jones nel predetto suo Whithall, e Luigi le Veau nel cortile del palazzo reale di Vincennes hanno fatta di 17 moduli l' altezza della colonna, per conseguire così un fregio più alto, e triglifi più distinti. Ma se il carattere grave dell' edificio non si accorda con tanta eleganza della colonna, meglio è alterare il cornicione, e il solo fregio, il che non da fastidio all' intera composizione, ed usarvi la dovuta base (12).

(*a*) *Fig. V*. Portichetto dorico con base toscana.

(*b*) Dando un tredicesimo di modulo di aggetto alla base, servendosi per modulo del semidiametro della colonna diviso in parti trenta, il più approvato dall' autore, verrebbero parti 2 e sei tredicesimi, proiettura troppo piccola; ciò che accadrebbe ancorchè si usasse dell' intiero diametro per modulo, avendo il binato un intercolonnio di p. 15: onde per correggere o l' errore di stampa, o la svista dell' autore, le abbiamo assegnato di aggetto un nono dell' intero diametro, come risulta da' numeri segnati nella *Fig. T*. cosicchè da plinto a plinto passa l' intervallo di parti 1 e due terzi.

(12) Dopo i modi e le buone regole ricevuti ed abbracciati dall' universalità, quando tuttavia sia lecito di cambiarli a piacere, ed alterarli a capriccio, come qui sembra concedere l' A., ogni difficoltà sparisce: ma voi, avvocati della bella antichità, voi, Vitruvio, Alberti, Palladio, Vignola, in tal caso avete perduta la ragione

Se il Peruzzi nel palazzo Massimi, ed alla Farnesina; e se Rafaello nel palazzo Cafarelli, ora Stoppani, entrambi amantissimi del binato, avessero usati questi mezzi, avrebbero potuto, come doveano, rappresentare nella più esatta distribuzione i triglifi e le metope. Per mancanza di questo spediente sono stati costretti omettere quel caratteristico ornamento. Rafaello ha di più negletto sino la ripartizione del soffitto, che poteva benissimo accordare senza assoggettarlo alla esattezza de' moduli.

È da avvertirsi però che la metopa, acciocchè comparisca quadrata, non deve realmente esserlo, perchè la sua larghezza sempre si scopre intera senza diminuzione; ma la sua altezza viene scemata dall' aggetto del listello dell' architrave, che ne cuopre parte, come anche dall' elevazione dell' edificio stesso, il quale quanto è più alto, più piccole fa comparire le sue parti superiori. Onde conviene sempre rialzare il fregio circa un sesto di modulo, che è quanto l'aggetto dell'architrave (*a*).

della causa vostra, e la lite è guadagnata dai Borromini, dai Guarini, dai F. Pozzi. Se rispettar poi si vogliano i modi e regole dalla generalità adottati, e dal fatto comprovati buoni, il male potrà togliersi coll' espediente motivato di sopra alla nota 11: e per maggiore facilitazione, se occorresse, si potrà alterare la proporzione del fregio, alzandolo, ma soltanto però quanta è la proiezione della fimbria dell' architrave; perchè allora, sebbene le metope riescano più alte che larghe, non di meno compariranno quadrate, rimanendo coperta per la visuale quella piccola parte che fu accresciuta.

(*a*) Per l' innalzamento del fregio, acciò la metopa comparisca quadrata. V. *Tav. IV. Fig. L, e b*.

Il 2. imbarazzo, riguardo all'accurata distribuzione de' triglifi e delle metope, è negli angoli rientranti e salienti, come anche nei piccoli risalti. In questi angoli si presenta l'alternativa di due inconvenienti, o di piegare un triglifo, o di unire insieme due metope senza alcun triglifo fra mezzo. Di due difetti bisogna sempre evitare il peggiore, che è il primo (13). Nell'angolo rientrante non si deve certamente impiegare un triglifo. Come mai la testa di un trave può rendersi pieghevole? Negli angoli salienti poi Vitruvio insegna, che si collochi un triglifo nell' angolo degli edifici (*Fig. VV, c c*), ed in fatti l' antichità ne somministra gli esempi, come nel portico di Minerva, ne' tempii di Marte, di Teseo in Atene, nel tempio di Ercole a Cori, e ne' dorici di Pesto. In verità la natural costruzione del tetto ci fa vedere la naturalezza del triglifo nell' angolo, perchè allora la larghezza del triglifo era assai grande, ed il ristringimento della colonna anche maggiore di quello che poscia ingentilendosi l' architettura si è praticato. Ma da che la colonna nella sua parte superiore è molto più larga del triglifo,

(13) O sieno i triglifi teste di travi, o sieno puri ornamenti, ovvero anche pilastrelli, come dicemmo, qual difficoltà, per toglier via l' imbarazzo, vi sarebbe che la testa della trave all' angolo dell' edificio fosse tagliata a due facce con angolo in mezzo? Maggior male v' avrebbe nell' unione di due metope all' angolo; perchè se le considerassimo vote, quelle aperture offenderebbero la solidità reale ed apparente

volendolo praticare nell' angolo, e fare che vada sopra la colonna, bisogna ricorrere a vari spedienti tutti difettosi (*Tav. VIII. Fig. A, d*). 1. Col rastremare la colonna eccessivamente il triglifo, siasi largo quanto si voglia, non anderà mai a piombo di essa colonna. Col ristringere l' ultimo intercolonnio, quanto il mezzo del triglifo si allontana dall'asse della colonna, si dà in un inconveniente che ne produce degli altri maggiori. Dunque il minor male è far comparire nell' angolo una semi-metopa, come si vede nelle antichità romane, e come si pratica comunemente da'moderni (*Tav. IV. fig. L, c*).

Il 3. imbarazzo finalmente è ne' risalti. Il Palladio più d' ogni altro vi è riuscito bene col fare sempre le due metope quadrate ne' lati del risalto. Si vede di più un esempio anche in un antico sepolcro verso Terracina, riportato ed osservato dal Chambray.

Queste metope si sogliono spesso ornare di sculture, le quali debbono esser sempre convenienti alla qualità, ed al destino dell' edificio. Questo però non basta. Richiedesi in oltre che sieno bene scelte, affinchè trovino sufficiente luogo in sì piccioli compartimenti, nè compariscano come rappresentate in miniatura, la quale produce sempre un' idea di picciolezza. Perciò spade, archi, corazze, faretre, scudi, lance, ed altri consimili arnesi sono molto impropri. Vogliono essere ordigni di mediocre dimensione, come elmi, ghirlande,

colombette. Di più si debbono evitare le figure affettate e insipide, come stelle, corone, cordoni, mitre, ec.

Si eviti parimenti nelle metope la troppa varietà degli ornati, per non distruggere l'unità della composizione, e per non confondere la vista colle picciole e varie parti. Onde il meglio è di non introdurre più di due, o di tre differenti rappresentazioni, consistenti in due o tre soggetti semplici. Queste diverse metope vanno disposte alternativamente, ma nel tempo stesso con euritmia, cosicchè nel mezzo di una facciata il triglifo sia fiancheggiato da due metope uniformi.

È da osservarsi ancora, che gli ornamenti della metopa non sieno molto più aggettati dei triglifi. Gli antichi non mai, o di rado diedero a qualunque ornamento più aggetto del bordo in cui era rinchiuso, come apparisce da quei graziosi frammenti di villa Medici, e da molti altri che sono in Roma.

Quando però concorrono due semi-metope nell'angolo saliente, giova lasciarle lisce, affinchè il basso rilievo non comparisca piegato, ed affinchè non alteri l'appiombo, che il fregio deve avere coll'architrave, e colla colonna.

VII. *Cornice dorica*.

Si possono distinguere tre specie di cornici doriche; la prima è liscia senza mutuli, come è praticata dal de l'Orme, dal Serlio, dal

Cattaneo, dal Palladio, e come si osserva nel Colosseo (*a*).

La seconda è con dentelli, come si vede nel teatro di Marcello (*b*), nelle Terme Diocleziane, e come è stato eseguito dallo Scamozzi, e in una del Vignola.

La terza è con mutuli secondo i precetti di Vitruvio, imitato dall'Alberti, e dal Vignola; e come si vede in due frammenti riportati dal Serlio. Questa ultima specie è la più conveniente a quest'ordine, perchè i mutuli formano una parte essenziale di ciascun ordine, ma specialmente del dorico, cui danno una divisione grande e maestosa, ed appariscono come sostegno della cornice, la quale avrebbe il difetto di esser troppo aggettata, qualora fosse senza modiglioni.

Nelle piante poligone si debbono in questa cornice sopprimere i mutuli, perchè i soffitti di essi mutuli formerebbero negli angoli figure irregolari, assai spiacevoli. Per la stessa ragione detti mutuli vanno soppressi nelle figure concave di picciola dimensione, e dovunque occorrono differenti angoli e risalti; poichè è estremamente difficile, e talvolta impossibile, che ivi i mutuli non si compenetrino l'un l'altro. Ma ancorchè manchino i mutuli, debbonsi però far sempre nel soffitto i compartimenti delle gocce, i quali saranno più stretti, tanto

(*a*) *Tav. IV. Fig. S.* Cornice liscia del Colosseo.
(*b*) *Fig. N.* Cornice con dentelli del teatro di Marcello (V. anche *Tav. I.*, profilo *V.*).

da poter comprendere tre o quattro gocce, come al teatro di Marcello; poichè la cornice senza mutuli deve aver meno proiezione. Nelle piante curve la proiezione de' mutuli deve essere, come si è prescritto.

Riguardo agli ornamenti del soffitto della cornice dorica è d'avvertirsi, che vanno scolpiti nel solido della corona, ma non richiedono però un' incisione troppo profonda; basta che sia di due minuti, e la loro proiezione non ha da eccedere il livello di essa corona. Si eviti, come si è detto, l'inclinazione avanti de' soffitti, tanto usata dagli antichi, e da' nostri moderni, senza ragione e con cattivo effetto, quantunque sia naturale (14).

Storia del dorico.

Per aver un' idea del progresso dell' ordine dorico si osservi 1., che nel suo primo stato presso i Greci uno de' più antichi dorici è quello, che ancora si vede in un luogo detto Thoricion 30. miglia lungi d'Atene, in cui le colonne, che hanno meno di 5. diametri di altezza, sono lisce, come probabilmente dovevano essere le prime, perchè le colonne traggono la loro origine dagli alberi, i quali non

(14) Se l'ordine sarà espresso con ornati nelle parti che li richieggono, in tal caso per l'accordo sembrami che si possa ornare anche la soffitta del gocciolatoio; diversamente starà meglio in armonia col resto, se sarà liscia.

presentano niente da dar l'idea della scanalatura lungo i loro tronchi. L'abaco del capitello ha esattamente la stessa larghezza dell'imoscapo della colonna. L'ovolo non è tagliato in rotondo, come poscia i Greci hanno fatto nel perfezionare il dorico, ma solamente a faccette, ed è separato dal collarino con tre piccioli cavetti. Questa ultima parte del capitello è ornata di scanalature assai piane. Il collarino posa sul fusto della colonna, senza esserne separato da un astragalo (*a*). Tutti i dorici, che si trovano in Grecia, sono privi di astragalo, il quale avrebbe raccorciato il fusto già troppo corto. Onde sembra, che questo ornamento sia nato coll'ordine ionico, al quale i Greci mettevano un astragalo; e forse i Romani furono i primi ad applicarlo al dorico.

Nel tempio di Apollo a Delos (*Fig. Z*) le colonne doriche sono di una proporzione più elegante di quelle del tempio Thoricion. Queste sono quasi di 6 diametri di altezza; sono anche lisce ma da piede e da cima hanno, come accennate, 20 scanalature assai piane, che non continuano pel fusto, ed altrettante ve ne sono al collarino del capitello, come si veggono anche nelle colonne Antonina, e Trajana. In questo dorico la rastremazione delle colonne è minore, che in quelle di Thoricion. Il capitello è più ricercato, perchè il suo abaco ha più aggetto, ed il suo ovolo, benchè piano

(*a*) *Tav. IV. Fig. X.* Dorico di Thoricion.

più largo, e quello di dietro ancora più. Nel davanti il portico è doppio, e vi si entra per una sola porta larghissima; l' interiore forma un parallelogrammo lungo più di due volte e mezzo della sua larghezza. Questo interiore non è decorato di pilastri, ed all'esteriore non ve ne sono, che quattro situati ai quattro angoli, e niuno corrisponde incontro alle colonne. Questa licenza proveniva dalla lodevole pratica, che gli antichi avevano di spaziar poco le loro colonne. I predetti pilastri non hanno un diametro uguale a quello delle colonne, nè un capitello uniforme.

Il soffitto di quest' edificio è bello, e semplice (*Tav. V. Fig. D*). I travi di marmo corrispondono colla loro direzione orizzontale a ciascun triglifo, e sostengono delle tavole ciascuna traforata di 4 buchi, ed ogni buco era coperto al di sopra del tempio da un piccolo pezzo di marmo quadrato, che si poteva levare, e rimettere. Questa disposizione singolare era forse usitata, e stimata nella Grecia, ed era simile alla copertura del tempio di Giove ad Olimpia, ove i piccoli pezzi di marmo erano tagliati in forma di tegola, invenzione di Bisa di Nasso.

Nel tempio di Minerva in Atene (*Fig. A, C*) le colonne sono scanalate, ed alte 6 diametri. L' abaco del capitello è senza gola rovescia; poichè questa modanatura sarebbe divenuta meschina in un'ordinanza così maschia, come quella di questo tempio, che era elevato nel mezzo

della rocca d'Atene, e in conseguenza scoperto da tutte le parti. Il cornicione è dei più bei profili rimastici dell'antichità: i membri sono grandi, e i proffili composti di poche parti affinchè il loro effetto generale, non essendo distratto dalle picciole modanature, colpisse più fortemente gli spettatori. L'architrave, ed il fregio presi insieme sotto il gocciolatoio hanno $^1/_4$ dell'altezza della colonna.

La faccia del triglifo è esattamente a piombo di quella dell'architrave: regola seguitata sempre da' Greci fino al tempo di Augusto, ed allora l'abbandonarono insieme co' Romani, facendo strapiombare la faccia del triglifo sopra l'architrave. L'architrave, ed il fregio presi dalla faccia del triglifo sono molto a strapiombo su l'alto della colonna; il che si osserva generalmente in tutti i monumenti della Grecia. In questo i triglifi sono larghi poco meno del semidiametro della colonna, e la loro altezza è quasi $^3/_4$ di questo diametro. Le metope sono ornate di figure di uomini, che combattono contro i Centauri; e sono alte 4 piedi, 2 pol., 6 lin., e larghe 4 piedi, 4 lin. affinchè per l'aggetto dalla banda dell'architrave comparissero quadrate. Il gocciolatoio è altissimo, e di un grand' effetto. I mutuli sono bassi e inclinati, come prescrive Vitruvio, e come hanno praticato il Palladio, e il Vignola.

Il frontone non ha mutuli sotto il gocciolatoio. In ciascuno de' suoi angoli v'è una testa

di lione per lo scolo delle acque (*Tav. VI. Fig. F*).

All' altezza del gocciolatoio si vede l' estremità di uno de' suoi travi di marmo, che componevano il soffitto, come nel tempio di Teseo al di sopra del triglifo è incontro al mutulo.

Non si sa comprendere la ragione, per cui gli antichi mettessero de' mutuli al di sopra del mezzo delle metope, come si vede in tutti i dorici della Grecia, e come insegna Vitruvio.

È anche osservabile in questo tempio, che dietro le colonne della facciata sono due scalini, che sostengono le colonne del secondo portico; il piede di queste ultime è per questa ragione più elevato di quello delle prime: la parte superiore del loro capitello è anche più elevata, benchè il loro diametro, e la loro altezza sieno minori.

III. Il terzo stato dell' ordine dorico presso i Greci si può osservare nel tempio eretto in Atene in onore di Minerva, e di Augusto (*Tav. VI. Fig. E, D*). Questo dorico è di una proporzione più elegante, poichè l' altezza della colonna è di circa 7 diametri, ed ha meno rastremazione, che ne' dorici precedenti. Il suo capitello è di un' altra forma, ha l' abaco molto più tondeggiato, ed ha tre bacchette tra l' ovolo, ed il fusto, mentre in quello di Minerva vi sono 4 piccoli cavetti. Il cornicione non ha tanta altezza rapporto alla colonna, non è tanto a strapiombo sull' alto del suo fusto, la sua cornice ha un aggetto

molto più considerabile, ed è caricata di un maggior numero di modanature. Il triglifo ha meno rilievo sopra il fregio; e la sua faccia, in vece di cadere a piombo dell' architrave, ne strapiomba. L' ovolo rovescio, o sia becco di civetta, che corona questo cornicione, è una modanatura più conveniente ad una decorazione di legname, che ad una fabbrica di marmo. Il frontespizio è anche più elevato. In somma il dorico del secondo stato, come si è visto in quello di Minerva e di Teseo, è più bello, e più maschio di questo del terzo stato.

Ma siccome questo monumento è il solo di tal genere, che si trova in Atene, non si può sapere precisamente, se i Greci fossero stati i primi a fare questo cangiamento nei loro dorici, o se i Romani già versati nell' architettura in tempo di Augusto avessero cambiato l' ordine dorico de' Greci, ed avessero voluto che i monumenti, che si costruivano nella Grecia, fossero secondo le loro proprie regole.

È certo che i dorici romani variarono ancora più, e forse più svantaggiosamente da quelli del secolo di Pericle. Vitruvio vuole che la colonna di quest' ordine abbia 7 diametri di altezza, fa l' architrave basso contro l' origine e la forza di questo membro. Il suo fregio è troppo alto a spese dell' architrave, e la sua cornice ha troppe modanature, e perciò incapace di fare un grande effetto nell' esecuzione. In fatti di rado si

eseguisce quest'ordine, secondo i precetti di quest' Autore, il quale per altro asserisce d' essersi condotto su le tracce de' Greci.

Il dorico del teatro di Marcello ha consimili inconvenienti nel suo cornicione, ed è generalmente composto di troppe modanature. I suoi dentelli sono un contrassenso manifesto, e la sua colonna è anche più svelta di quella di Vitruvio, perchè è alta quasi 8 diametri, come lo sono quelle di s. Pietro in Vincula (*a*). È osservabile, che queste ultime sono striate, come le greche; il loro abaco non è coronato di gola rovescia, ed il capitello non ha collarino, nè astragalo al di sotto. Onde esse hanno molta analogia co' dorici della Grecia, e provano chiaramente il passaggio della loro architettura in Italia, come si osserva in altri capitelli di questa specie nelle vicinanze di Roma e di Napoli.

Questi diversi paralleli degli ordini dorici, eseguiti in Atene nel tempo di Pericle con quelli fatti nel tempo di Augusto nella stessa città, e particolarmente in Roma, mostrano, che i Romani aumentarono considerabilmente l' altezza della colonna dorica, e in sequela di questo sistema posero più modanature ai loro capitelli, ed ai loro cornicioni. Ma questi cangiamenti sono sempre vantaggiosi? Se nè può fare una giusta modificazione, e possono avere il loro buon uso.

(*a*) *Tav. VI. Fig. O.* Colonna di s. Pietro in Vincula.

Quasi tutti i cornicioni dorici della Grecia sono alti più di $^1/_4$ della colonna; l'architrave, che è il soggetto principale, è più alto del fregio; la cornice è bassissima, e con poche modanature, fra le quali spicca un gran gocciolatoio.

I Romani conservarono la proporzione generale del cornicione, ma variarono quelle delle parti, e l'architrave ne divenne la minore. Questo gusto è stato seguitato dai moderni.

Quindi si può dedurre, che i Greci collocarono le parti costituenti il tetto secondo la posizione naturale, cioè la più forte sotto la più leggiera. I Romani all'incontro scostandosi dalla semplice natura, situarono le parti del cornicione con maggior eleganza; poichè sebbene l'architrave sia men alto, è però composto di una, o di due parti, mentre la cornice è composta di molti piccioli membri.

CAPITOLO IX.

DELL'ORDINE IONICO

Quest'ordine trae il suo nome, e la sua origine dalla Ionia Provincia dell'Asia minore, dove i Greci l'usarono la prima volta per ornare un tempio consacrato a Diana.

Da principio l'altezza di questa colonna non fu che di 8. diametri, prendendo, al dire di Vitruvio, la proporzione della donna, come

nel dorico si erano prese quelle dell'uomo. Crebbe poi quest'altezza a diametri 8 $^{1}/_{2}$, ed i Romani finalmente la portarono a 9 come ora è rimasta fissata.

Nel tempio di Erittea in Atene la colonna ionica è alta 9 $^{1}/_{4}$, non ostante che la base sia senza plinto. Questa altezza però varia nelle diverse facce del predetto tempio a causa della diversa larghezza de' suoi intercolonni. Perciò il Perrault ha aumentato il corintio di un modulo, perchè vi ha accoppiate le colonne.

I. *Base ionica*.

Vitruvio assegna a quest' ordine una base (*Tav. VI. Fig. C*), che è tutta al rovescio di quella che dovrebbe essere, perchè la parte più grande e la più proietta, la quale secondo ogni natural principio dovrebbe essere in giù, si trova al di sopra sostenuta da due scozie divise da un astragalo. Ne' monumenti romani non si è finora trovato vestigio alcuno di sì brutta base. Se ne sono veduti in Grecia due esempi nel tempio di Minerva Polias a Priene, oggi detta Palazia, ed in quello di Apollo Didimeo presso a Mileto. Ma per maggior disgrazia alcuni moderni interamente all'oscuro di questi due esempi, e forse anche di Vitruvio poco seguaci, l' hanno posta in pubblico fino anco nel Portico Vaticano.

I Greci però aveano una base ionica regolare, quantunque non molto leggiadra. Nel

tempio ionico di Minerva in Atene (*Fig. K*) la base consiste in un toro con una scozia, sopra cui sono cinque bastoncini che vanno a poco a poco sporgendo, e poi in su si ristringono.

La base attica (*Fig. B.*), che per la sua bellezza è stata prodigata a tutti gli ordini, è quella che più conviene a quest' ordine medio, perchè ella è più composta della base dorica, e più semplice della corintia.

I Greci erano sì scrupolosi a piantar le colonne immediatamente sul pavimento, che non usarono mai plinto sotto la base ionica. Se ne vede anche un esempio nel portico della Concordia (*Tav. VI. Fig. H*). E noi non ci saziamo mai di affastellare piedestalli, zoccoli, e plinti, gli uni su gli altri, per ergervi poi sopra una meschina colonnetta, che pare che vi traballi.

II. *Fusto ionico*.

Al fusto di quest' ordine si prescrivono da 24 fino a 30 scanalature. In Grecia si veggono parecchie colonne ioniche scanalate, come ne' tempii di Bacco a Teos, di Minerva Polias a Priene, di Apollo Didimeo presso a Mileto. Roma non ne dà altro esempio, che nel tempio della Fortuna Virile (*Fig. M N*), e quivi le scanalature non sono che 20.; (15) il loro

(15) Affinchè le colonne vedute drittamente di facciata non perdano il loro profilo, tutto il numero delle canalature non dee mai essere divisibile che per due interi;

incavo è semicircolare, e da piede fino ad $^1/_3$ dell' altezza sono piene con ornamento a foggia di corde, o di bastoncini, affinchè i pianetti, che sono fra stria e stria, restino più fortificati, nè così esposti a frangersi negli angoli. Sembra dunque che quando le colonne sono in alto, e fuori di portata d' essere urtate; tal riempimento non sia necessario: pare in fatti poco naturale, ed affettato.

III. *Capitello ionico*.

Questo capitello è distinto in tre specie; uno antico, e due moderni.

1. L' antico è formato di due piumacci, o cuscini paralleli, ciascun legato in mezzo con una cintura, formanti due facce ornate di volute.

Un tal capitello ha un grande inconveniente, ed è, che le colonne angolari di un colonnato riguardate di fianco presentano un aspetto differente da quello che mostrano quando sono riguardate di faccia. Per evitare questo difetto usarono gli antichi nelle colonne angolari i cuscinetti non paralleli, ma riuniti all' angolo interno, ed all' angolo esteriore posero una voluta sbiecata. Così in Atene nel tempio di Minerva creduta Poliade, e nel tempio di Bacco a Teos, ed in Roma in quello

e per non cadere in minuzie, non sieno mai meno di 18, nè più di 26.

della Fortuna Virile (*Tav. VI. Fig. M, N*). Ma nel tempio della Concordia (*Fig. Q*) fu preso un altro partito, e fu di fare ai quattro angoli del capitello ciascuna voluta disgiunta, in modo che si vedessero da tutti i lati ugualmente. In Roma si veggono parecchi frammenti di sì fatto capitello, esistenti ancora in villa Mattei, in s. Clemente, e altrove.

2. Sembra che questi due ripieghi usati dagli antichi per riparare all'inconveniente del loro capitello ionico, ch' era per altro semplice e naturale, abbiano somministrato allo Scamozzi l' idea di migliorare questo capitello (*Tav. VI. Fig. I*). Egli è stato il primo tra moderni a togliergli quei cuscini, ed a fare quattro facce uguali disposte diagonalmente, e tutte quattro con volute vote, ornate elegantemente con un filetto. Questo è uno de' capitelli ionici moderni. Uno dei migliori esempi di tal capitello è dentro la chiesa di s. Ignazio di Roma.

È da osservarsi in questo capitello scamozziano, che le volute nascono dall' ovolo, come da un vaso. Questa maniera ignota agli antichi, i quali hanno tratte sempre le volute da sotto l' abaco, eccettuato però nell' ordine composito, ha un vantaggio, e un difetto. Il vantaggio è, che questo capitello col suo abaco incavato riesce più grande dell' antico, il quale in verità era un poco meschinello. Lo Scamozzi però avrebbe fatto meglio ad ingrandire ancora un poco di più questo abaco.

Il difetto poi consiste in quel vuoto, che resta sotto l' abaco, il quale sembra perciò senza sostegno. Si può facilmente evitare questo difetto col porre sopra l' ovolo un fiore con vari fogliami disposti con leggiadria.

3. Finalmente l' altro capitello moderno, di cui l' invenzione si attribuisce a Michelangelo (a), consiste in avere i due piumacci vuoti, a guisa di cartocci o di campane, con due facce, sull' idea dell' antico, in un abaco incavato con molta gravezza, con due festoni sospesi agli occhi delle volute, e con quattro mascheroni. Il tutto viene separato da un astragalo o collarino, onde l' altezza totale è $^2/_3$ di diametro. Questo capitello ha il difetto dell' antico, ed è inoltre men naturale e più pesante (16).

I piumacci, e le volute del capitello ionico, non è verisimile che rappresentino ricci, e buccoli di chiome donnesche; ma bensì cortecce staccate dalla cima del tronco, le quali

(a) *Tav. VI. Fig. P.* Capitello di Michelangelo veduto di faccia in *a*, e di profilo in *b*.

(16) Invece di andar fantasticando con la mente un nuovo capitello ionico che unisca in se la grazia e la naturalezza di buona figura, e quando si è nel caso che all' angolo servir debba ai due lati dell' edificio, parmi che essendosi ciò felicemente ottenuto nei templi greci di Minerva Poliade e di Bacco a Teos, in Atene e nel tempio della Fortuna virile a Roma, basti il seguire questi esempi per riuscire nell' intento.

Le volute ioniche descritte e delineate colle regole del Vignola, del Daviler e del Goldman, ec. sono difettose, perchè manca la continuazione della curva evoluta.

seccandosi si sono avvolte, e incartocciate. Così gli ovoli rappresentano l'orlo dello stesso tronco, ove la corteccia si è in qua e in là gonfiata. Quale sia dunque di questi tre capitelli il più naturale, il più vago, e il più conveniente, è facile a conoscersi; e sembra che ognuno accorderà la preminenza a quello dello Scamozzi.

Si può nondimeno far uso di ciascuno di questi tre capitelli, secondo le varie circostanze, nelle quali l'architetto si trova. Del primo nelle facciate piane, e senza risalti; del secondo, dove l'edificio richiede del vuoto, e del terzo nelle fabbriche gravi.

È per altro visibile che il capitello ionico, e specialmente l'antico, non è che il dorico coll'aggiunta delle volute.

Per la delineazione della voluta, il metodo più facile, e più esatto è quello del Vignola (*a*)

(*a*) *Tav. VI. Fig. L.* Voluta descritta col metodo del Vignola. *Fig. G.* Occhio in grande di detta voluta.

Descrizione della stessa voluta.

Determinata l'altezza della voluta, per esempio *a b* *Fig. L*, si divide in 8 parti; 4 si danno alla parte superiore *a g*, una all'occhio *g h*, e le altre 3 alla parte inferiore *h b*. Si divide l'occhio in due parti uguali, e per il punto di mezzo si fa passare *c d* normale alla retta *a b*. Nell'occhio s'iscrive un quadrato, e si divide, come vedesi nella *Fig. G*: fatto centro nel punto 1 si apre il compasso fino ad *a*, e si descrive un quarto di circolo *a c*: dipoi fatto centro nel punto 2 coll'intervallo 2 *c* si descrive l'altro quarto *c b*, e così si procede fintantochè siano compiuti i tre giri ec.; facendo centro successivamente nei punti 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, e serverdosi dei rispettivi intervalli.

corretto da Daviler (*a*). Quello del Goldman (*b*) ha il suo pregio per l' esattezza, ma è più fastidioso nella esecuzione.

Per formare il listello *a t*, sempre uguale alla quarta parte della larghezza *a c*, si dividono in 4 parti uguali gl' intervalli de' centri 1, 5; 2, 6; 3, 7; 4, 8; 5, 9; 6, 10., e fatto centro in 1′ coll' intervallo 1′ *t* si descriva il primo quarto *t s*; fatto centro in 2′ coll'intervallo 2′ *s* si descriva il secondo quadrante *s p*; e fatto centro successivamente nei punti 3′, 4′, 5′, 6′, 7′, 8′, 9′ 10′, 11′ 12′ coi rispettivi intervalli, si compia tutto il listello.

(*a*) *Fig. L.* Voluta di miglior forma secondo il Daviler, *Fig. A.* Occhio di detta voluta.

Descrizione della medesima.

Nei punti 1, 2, 3, 4, ec. si formino gli angoli retti *q*, 1, *o*; *o*, 2, 1; 1, 3, *f*; *f*, 4, *q* ec. coi lati paralleli alle dette due normali, e poi fatto centro in 1 coll' intervallo 1 *q* si descriva il quadrante *q o*; fatto centro in 2 colla distanza 2 *o*, descriva l' altro quadrante *o i*; e così di seguito.

(*b*) *Tav. VII. Fig. H.* Voluta descritta col metodo del Goldman, più fastidiosa nell' esecuzione. *Fig. K.* Occhio in grande di detta voluta.

Descrizione della medesima.

Determinata l' altezza della voluta *a b*, e divisa in parti 8 come sopra, si divide l' altezza dell' occhio *e d* in 4 parti uguali nei punti *c*, 1, *e* 4, *d*; suddividonsi le parti 1, *e*, 4 in sei parti uguali nei punti 5, 9, *e*, 12, 8, 4, e sopra la retta 1, 4 si forma un quadrato 1, 2, 3, 4: sopra 5, 8, si faccia un altro quadrato ec., de' quali si prolunghino indefinitamente i lati 1, 2; 2, 3; 3, 4 ec; fatto finalmente centro in 1 coll' intervallo 1 *a* descrivasi il primo quadrante *a f*; indi fatto centro in 2 coll' intervallo 2 *f* si descriva il secondo quadrante *f g*; così ec.

Stabilita la larghezza del listello *a h* come sopra, si adatti in *a* a qualunque angolo la *a i* eguale ad *e* 1, si tiri *i c*; e da *h* si conduca *h l* parallela ad *a l*; si divida

IV. *Architrave ionico.*

Questo architrave si trova in quasi tutti i monumenti, e negli autori di architettura in tre fasce. Nel Tempio di Minerva in Atene però non ha alcuna divisione, ed è solamente coronato da un regoletto. Ma siccome il dorico ha una sola fascia, l' ionico avrebbe da averne due, e tre serbarne al corintio. Vi sarebbe così una giusta progressione secondo i caratteri degli ordini.

V. *Fregio ionico.*

È indifferente che questo fregio sia liscio, o adornato di sculture. Ma non è indifferente ricordàrsi dell' indole di quest' ordine, che sta in mezzo alla robusta semplicità del dorico, e alla sontuosa gentilezza del corintio: onde i suoi ornati e nel numero, e nella qualità debbono corrispondere al suo carattere medio (17).

a i in tre parti uguali, e dai punti della divisione si conducano due linee al punto *c*, per dividere *h l* similmente in tre parti uguali.

Si portino le divisioni di *l h* da *e* verso 1, da *e* verso 4, e si costruiscano tre quadrati, come si vede in linee punteggiate; su i loro angoli si avranno dodici centri per la descrizione della spirale interna del listello ec.

(17) I festoni di fiori e frutta possono essere l'ornamento conveniente al fregio ionico.

VI. *Cornice ionica*.

Perciò non si debbono ammettere nella cornice ionica dentelli, come ornamenti troppo minuti, benchè tutti gli architetti seguendo l'autorità di Vitruvio, e dei più decantati esempi dell'antichità li abbiano definiti per segni caratteristici di quest'ordine (18).

(18) I dentelli, per la loro minutezza e per essere sottoposti ai modiglioni, non possono considerarsi una parte essenziale della cornice, ma un puro ornamento prodigato, come si vede in una cornice delle Terme Diocleziane, che in quella parte, solita ad essere consacrata ai dentelli, vi è stato intagliato un meandro: infatti i più rinomati ionici della Grecia non hanno questa insignificante meschinità, e pare che alla decadenza dell' arte si debba questo uso. Considerati pertanto i dentelli come non essenziali della cornice, si debbono ommettere, per amore almeno del riposo della vista, e lasciare quella parte liscia. Per ben persuadersi, si osservino con attenzione le cornici de' monumenti che gli hanno, e si confrontino con quelli che non gli hanno. Con questo parallelo si vedrà quanto meno imponente è la cornice del tempio conosciuto sotto il nome di Giove Statore, ed ora che scriviamo, scoperto di Castore e Polluce, ed altre simili, di quello sieno tutte le cornici del Panteon e del tempio detto di Nerone in Roma. All' opposto i modiglioni essendo parti assolutamente necessarie per la loro verace rappresentanza, in niun ordine si debbono ommettere; è d' uopo soltanto modificarli con convenienza dell' ordine a cui appartengono; e per l' ordine ionico a noi pare che basterà profilarli con grazia sì, ma non eccedere negli ornamenti, per lasciare tutta la gentilezza al delicato corintio, nè con troppa fierezza, che spetta al robusto dorico, così che un profilo a modo di gola coperta da una foglia detta d'acqua potrà bastare pe' modiglioni ionici. I rosoni della

Da questa universal pratica si sono scostati solamente il Palladio, lo Scamozzi, e il Vignola (*a*), i quali in vece di dentelli hanno applicati all' ionico modiglioni senz' altra autorità, che l' esempio della Concordia (*b*), la cui cornice con dentelli e con modiglioni merita dell' ammirazione, benchè il resto dell' ordine non sia molto regolare. Nel prementovato tempio di Minerva in Atene la cornice poi è tutta liscia.

È chiaro che i dentelli, se mai sono servibili, si debbono riservare per il corintio, ed usare i modiglioni per l' ionico, affinchè la delicatezza delle parti sia corrispondente alla delicatezza del tutto.

Chi non ha coraggio di resistere al pregiudizio, e vuole usar dentelli, deve avvertire che

soffitta del gocciolatoio, per tenersi in accordo con i modiglioni vicini, potranno essere di semplici foglie d' alloro. I cassettoni si facciano quadrati: ma se questo rigore producesse un inconveniente nella distribuzione regolare dei modiglioni, sarà meno male se una qualche piccola differenza obbligasse a farli rettangoli piuttosto che quadrati. Chi ha provato di volere buoni rapporti, e compartir bene le parti tutte d' una cornice, sa quante difficoltà s' incontrano che fanno disperare; e chi poi non è stato in questo caso s' accinga all' opra, e certamente resterà convinto essere più facile il dire e dare de' precetti, di quello sia l' osservarli: l' artista di genio e di giudizio non dee avere scrupoli, ma liberamente sapere spaziare col genio quando occorre.

(*a*) Il Vignóla non ha applicato all' ionico modiglioni, siccome dice l' Autore (*nota del Cipriani*).

(*b*) *Tav. VII. Fig. G.* Cornice ionica del tempio della Concordia.

la lor parte superiore fra gl'intervalli sia incavata alquanto più in su del filetto di fronte (*a*): il che produce un'ombra forte, che li rende più distinti, specialmente nell' interno degli edifizi, dove il lume suole essere poco ed inuguale.

Le rose della corona non debbono aggettare in fuori della sua superficie orizzontale, nè si hanno da variar molto, come nel tempio Vaticano, per non offendere l'unità della composizione, e per non confonder la vista.

Perciò gli ornamenti de' modiglioni hanno da essere simili, o al più di due generi: maggior varietà produrrebbe confusione, e mostrerebbe intemperanza, e minuzia della mente dell' architetto. Devesi in somma disporre ogni ornato regolarmente, e in maniera che possa ciascuna dominare nei siti, ove sta, affinchè se ne possa considerare la struttura, senza essere frastornato dalla interruzione di altri differenti ornati.

I cassettoni tra i modiglioni debbono essere quadrati, e i loro bordi intorno a tutti i lati debbono esser consimili (*b*). Gli stessi precetti convengono al soffitto corintio, nel quale il Vignola ha negletta questa parte di ornato con farvi i cassettoni bislunghi.

(*a*) *Tav. VII. Fig. P, a b* Dentelli incavati alquanto più in su del filetto di fronte.

(*b*) *Tav. VII. Fig. O, a b c d* pianta di un cassettone quadrato fra due modiglioni.

CAPITOLO X.

DELL' ORDINE CORINTIO

Ecco l'ordine, in cui si è sfoggiata la delicatezza, l' eleganza, la sontuosità colle più nobili grazie. I Greci dopo di aver condotta l'architettura regolare alla robusta semplicità del dorico, dopo averla portata alla gentilezza dell' ionico, la inalzarono finalmente nel corintio a tale splendore, che più in là non si è finora potuto, e forse giammai non si potrà elevare.

Il P. Villalpando sempre pietoso nelle sue origini s'immaginò, e sel credette, che Dio avesse rilevato quest' ordine a Salomone, e che i Greci l'avessero preso dal tempio di Gerusalemme.

L'altezza della colonnna corintia è ora fissata a 10 diametri, quantunque i monumenti, e gli autori sieno in ciò, come in tutto altro, varianti, essendovi alcuni, che le ne danno quasi 10. 1/2, altri appena 9. ed alla torre di Cereste in Atene non è che di diametri 8. 1/4, ma è però senza base.

I. *Base corintia*.

La base usitata a quest' ordine, come quella che si vede nel Panteon (*Tav. VII. Fig. R*);

non è facilissima per quella ripetizione dell'astragalo contigua fra due cavetti, o scozie; essa rimane troppo confusa, troppo delicata, e soggetta a rompersi ad ogni minimo urto, e posta in alto e in lontananza non se ne distinguono più le parti. Deve esservi una transizione insensibile da i membri forti ai medi, e da questi ai delicati. Onde la leggerezza nell'ordine deve essere piuttosto verso la cima, che verso la base. Meglio è perciò usarvi la base attica, arricchita di un astragalo sopra ciascun toro, come se ne veggono parecchi esempi antichi, e come l'hanno fatta il Palladio (*Fig. Q*), e lo Scamozzi.

Anche in quest' ordine si veggono basi senza plinto, come sono quelle nei tempii di Vesta a Roma, ed a Tivoli, e nel monumento Coragico di Lisicrate in Atene, chiamato volgarmente la Lanterna di Demostene. Anzi nella torre ottagona di Andronico Cereste in Atene, le colonne corintie sono affatto senza base, perchè sono sopra un basamento di alquanti scalini. Nel Colosseo il terzo ordine, che è di colonne corintie, ha la base toscana di Vitruvio; il quarto ordine poi, che è di pilastri corinti, ha la base attica con un plinto alto quasi un diametro. Sembra che siasi sempre in quella mole colossale diretta la mira agli effetti dell'ottica, cioè a far comparire distintamente i membri a misura che più s'innalzavano. Perciò al terz'ordine quella base è toscana, e perciò al quarto quella base è

attica, la quale sotto la colonna del terz' ordine non si sarebbe resa ben visibile; ma ben vi spicca distintamente sotto il pilastro, benchè nella suprema altezza.

II. *Fusto corintio.*

Se le scanalature si hanno per ornamenti, dovrebbero certo riserbarsi per li fusti corinti; ma non mai imitare però quelle di s. Agnese fuori delle mura di Roma, ove si veggono due colonne di marmo bianco, ciascuna con 140. scanalature unite con listelli, e con astragali nella maniera la più bisbetica (19). Anche i Persiani amavano molto le scanalature. Le colonne di Persepoli ne hanno fino a 40. I Persiani erano portati per gli ornamenti.

III. *Capitello corintio.*

La principal distinzione, e la sontuosa bellezza dell'ordine corintio spicca nel suo capitello. Quest' è un capo d' opera superiore a tutti gli altri capitelli. È un vaso circolare coperto da un abaco incavato; nei quattro lati circolarmente a piè del vaso nascono due ordini di foglie, che si piegano con mediocre aggetto, e dal seno di quelle foglie escono alcuni caulicoli, o steli, che vanno a formare

(19) Per conservare la grossezza e profilo al fusto delle colonne corintie, si potranno scolpire con 26 canalature.

delle picciole volute negli angoli dell'abaco, e ne' quattro mezzi dei lati. Tutto in questa composizione è d'una grazia che incanta. Il vaso serve di campo, su cui le foglie sono artistamente disposte: le curvature di quelle foglie sporgenti con gradazione, gli steli inalzati con naturalezza, e loro flessibilità vanno d'accordo col disegno dell'artista, che li piega in volute per dare allo sporto dell'abaco un appoggio de' più vezzosi. Regna in somma in questo assortimento una dolcezza, un'armonia, una varietà, una naturalezza, una grazia, ed una ricchezza di pompa, che si può ben sentire, ma non già ridire.

Pure l'origine di tanta bellezza fu, come di tante altre invenzioni, il caso. Morta a Corinto una donzella la sua balia andò a porre secondo la sciocca usanza di quel paese sopra la sua tomba un canestro ripieno di quelle vivande, che alla defunta solevano più esser grate, e lo coprì con un mattone. Fu quel canestro per avventura posto su la radice di un acanto, pianta oggi volgarmente detta branca ursina. Pressa quella pianta dal peso, mandò fuori a suo tempo foglie, e gambi, che coprirono il canestro in una maniera sì elegante, che imbattendovisi Callimaco celebre scultore, ed architetto ne restò incantato, e tratto dalla venustà di quella graziosa figura ne fece il capitello corintio, lasciando ai posteri una bella lezione, come debbonsi osservare, ed imitare le vaghe produzioni della natura. Ecco come la colonna ionica si

trasmutò in corintia, poichè il divario fra queste due colonne è soltanto nel capitello. Vero, o favoloso che sia un tal racconto, nulla importa. Importa bensì, che un'idea sì leggiadra sia ben eseguita.

Ma in vece di ben eseguirla, la sfigurerebbe certo chi cercasse di far vedere tra quelle foglie l'intreccio de' vinchi del canestro, come qualche ignorante della bella natura ha praticato. E come mai si può rappresentare sì debole arnese là, dove, se realmente fosse, vi sarebbe ridicolo, e pel gran carico soprapposto avrebbe necessariamente da schiacciarsi.

Forse per questa ragione molti degli architetti antichi e moderni hanno alle foglie di acanto sostituite quelle di olivo, di alloro, di quercia, e di altri alberi, perchè quella bassa pianta là in cima a quei tronchi non poteva trovarsi.

Ma il canestro rivestito sì vagamente d'acanto non si deve sopporre, che sia inalzato a capitello, ma soltanto, che abbia somministrata un'idea per immaginare, che all'estremità dei tronchi verticali, ovvero delle colonne siensi lasciati alquanti fronzuti ramuscelli, i quali per il peso di sopra siensi naturalmente in varie gentili guise avvolti, e slargati. Dunque ogni foglia non solo di albero grande, ma di qualunque altra pianta può essere effigiata nel capitello corintio, quando sia scelta fra le più belle, e disposta colla maggior eleganza.

Anche in questo capitello, come in tutti gli

altri membri degli ordini, si vede tanto nelle opere degli antichi, come in quelle dei moderni, una grande varietà e nelle proporzioni, e nelle forme. La maniera del Palladio (*Tav. VII. Fig. I*) è la più elegante, e di una grazia che gli altri o non hanno sentita, o non hanno comunicata.

I Greci hanno usato talvolta de' capitelli corinti con due ordini di fogliami senza caulicoli, e senza fiori, ed hanno lasciato l'ordine superiore con foglie lunghe, e non tagliate, come si osserva nella torre di Cereste in Atene (*Fig. T*).

IV. *Cornicione corintio.*

L'altezza di questo cornicione si suole comunemente fare di 1/3 di quella della colonna, e questa pratica è legittimata da quasi tutta l'antichità; il Palladio però, e lo Scamozzi non le hanno dato, che il 1/4, e con ottima ragione, perchè un sostegno delicato deve reggere minor peso; tale è nelle Terme Diocleziane, nel tempio di Teseo ed a Pola.

V. *Architrave corintio.*

Questo è il solo architrave, che per motivi della maggior delicatezza e ricchezza dell'ordine. va diviso in tre fasce ineguali, separate da diverse picciole modanature curve.

La prima fascia, che è sopra il capitello

deve essere la più stretta; e l'ultima, che è sotto al fregio, la più larga. Questa posizione però viene contraddetta da alcuni esempi antichi, come dall' arco de' lioni in Verona, e da un tempio di Pola (*Tav. VII. Fig. N.*), dove le fasce più larghe sono sotto, e le più strette al di sopra. Questa disposizione sembra a prima vista ragionevole, perchè le parti maggiori, e più pesanti debbono essere al di sotto delle più piccole, e più leggere, affinchè lo sporto dei capitelli non copra la maggior parte della prima fascia; il che sarebbe disdicevole, specialmente se vi fossero delle iscrizioni. Ma questa pratica non è secondo l'effetto dell' ottica, la quale vuole le cose maggiori più in su, affinchè sieno vedute di giusta grandezza.

Altri architravi antichi sono molto vari fra loro, benchè dello stesso ordine. Alcuni hanno due o tre fasce lisce; altri colla fascia di mezzo ornata, acciocchè spicchi più il lavoro tra due campi lisci, come è al tempio di Giove Statore (*Tav. VII. Fig. V.*). Ma quello che si vede più sovente, è l' abbondanza degli ornati nelle modanature curve, e astragali coperti di sculture ridotte a baccelli, ed a paternostri. (20). È vero che il corintio fa gala

(20) Circa la simmetria in fasce di questa parte mi sembra inutile soffisticare, se al basso abbiano ad essere più larghe o più strette, perchè non mancano esempi che favoriscono l' uno e l' altro modo, non dovendosi l' architrave così diviso mai intendere che sia fatto di tante strisce soprapposte, ma bensì di un sol pezzo

della più grande ricchezza, ma è altresì vero, che la ricchezza non vi deve essere ammucchiata. Dopo lo sfoggio del capitello l' occhio ha bisogno di un poco di riposo, e per conseguenza l' architrave deve rimaner liscio, tanto più se vien poi il fregio ornato colla cornice ben abbondante di membri. Questa abbondanza comparirebbe allora eccessiva, se l' architrave fosse tutto adornato. Riguardo poi a quei pater, ed a quei baccelli, non ne percepisco il significato, nè so come possano convenientemente trovarsi colassù, o altrove.

VI. *Fregio corintio*.

Questo fregio è il campo per la maggior decorazione, e perciò non si deve far convesso. Si può bensì congiungere l' architrave con un

modellato in parti basse, per renderlo più elegante o gentile, senza togliergli la solidità, ornando pur anche d' intagli la cornicetta in cima, egualmente che quelle della divisione: e ciò sembra anche più vero, perchè si trovano esempi di architravi, come ne' templi di Giove fulminante in Roma e di Augusto in Pola, ove le divisioni delle fasce restarono interrotte con un piano per le iscrizioni. E giacchè anche i *pater*, *le fusarole ed i baccelli* non isfuggono all' occhio dell' A., diciamo che ci pare doversi considerare come gioie infilate, poste anch' esse nella divisione delle fasce o altrove, per lusso, ornamento, eleganza, graziosità, e null' altro: quando non si volesse attaccarvi l' idea di gocce d' acqua rimaste pendenti dopo la pioggia caduta sull' edificio, dalle quali, i primi architetti ne traessero partito per fare un ornamento all' architettura.

cavetto per difendere l'architrave dall'acqua, come ha praticato il Palladio, e lo Scamozzi (*a*), e come si vede nelle terme Diocleziane, in Giove fulminante, e in molti altri pezzi antichi (21).

VII. *Cornice corintia*.

A questa cornice s'imputano due difetti: troppo aggetto, e troppa moltiplicità di membri.

Per diminuire il troppo aggetto si dia al cornicione $^1/_4$ dell'altezza della colonna. Nel sistema del Vignola, il quale dà al cornicione $^1/_3$ della colonna, la cornice diviene troppo alta, e per conseguenza il suo aggetto è troppo sensibile. Questa altezza però ha il suo buon uso, specialmente nella soprapposizione degli ordini per coronare l'ultimo, dove l'aggetto si richiede grande (22).

(*a*) *Tav. VII. Fig. L.* Fregio dello Scamozzi che va a congiungersi coll' architrave per mezzo del cavetto *a*.

(21) Per progredire regolarmente nella decorazione dei fregi, questo dell' ordine corintio potrà essere ornato con tutta la sontuosità d' istorie, favole e bestiami intrecciati con grandiosi fogliami, ec., come vediamo nel tempio di Nerone, in quello di Antonino e Faustina, nell' arco di Tito, nel foro Traiano, ec.

(22) Per diminuire, dice l' A., il troppo aggetto della cornice corintia, si dia al cornicione 1/4 dell' altezza della colonna. A me pare che debba leggersi 1/5, e che perciò vi sia errore di stampa; perciocchè nel seguente cap. XI prescrivendo l' A. a ciascun ordine 4 moduli d' altezza pel cornicione, qui intender si dee 1/5 e non 1/4.

Per evitare la moltiplicità de' membri si può togliere l' astragalo sotto l'ovolo, e la goletta sopra al gocciolatoio.

In queste cornici si veggono sovente espressi i dentelli in compagnia de' modiglioni, e questi sono sempre al di sopra di quelli in tutte l' opere romane, e dei moderni. Questo è un contrassenso dei più evidenti; perchè se i dentelli sono una rappresentazione degli sporti dei panconcelli, sopra i quali si mettono le tegole, è chiaro, che non vanno espressi, nè sotto al gocciolatoio, nè sotto ai modiglioni, i quali figurano gli sporti dei puntoni, ma debbono essere collocati al di sopra del gocciolatoio. Quindi è, dice Vitruvio, che fra i Greci non v' è stato chi avesse posti i dentelli sotto i modiglioni, perchè non è naturale, che sieno i panconcelli sotto i puntoni. Questa è una verità palpabile, di cui si vede un bell' esempio nella torre di Cereste in Atene (*Tav. VII Fig. U.*). Frattanto i Romani fecero tutto al rovescio, e fra i moderni non v' è stato alcuno, che abbia ardito di seguire i primi Greci, cioè la verità. Se ancora manca un tale coraggio, si dia piuttosto ai dentelli un perpetuo bando dalla buona architettura, la quale, se non può soffrire ornati insignificanti, molto meno può soffrir quelli, che significano tutto il contrario di quello che dovrebbero significare. Dunque quella modanatura, che ordinariamente nella cornice si dà al dentello, deve restare liscia. Così si toglie colà l'importuna

rappresentazione de' panconcelli, e gli ornati di essa cornice si acquistano allo spazio liscio, e del riposo per meglio spiccare (23).

Per sostegno, e per carattere della cornice corintia si debbono impiegare i modiglioni ingentiliti d' intagli, e per lasciare qualche differenza tra la cornice ionica, e questa, si faranno in quella i modiglioni grandi, e lisci, e in questa adorni, e delicati.

Nei modiglioni ionici si richiede sopra tutto, che il raddolcimento della gola, che attacca le volute, sia di una bella grazia.

Nei modiglioni corinti gli ornati, che debbono accordare con tutta la cornice, sogliono ordinariamente esser di foglie grandi nei soffitti, e di foglie piccole nella cimasa. Le foglie da usarsi nei modiglioni possono essere semplici, o composte, intere e sinuate, d' olive o di acanto: ma di qualunque maniera sieno, debbono necessariamente avere intorno un campo nudo, affinchè compariscano distinte. Le loro punte non debbono sporgere troppo al di là della linea del centro della voluta; affinchè non facciano un' apparenza pesante, e confusa (*a*).

(23) Combatte con ragione anche qui l'autore l' abuso di porre i dentelli sotto ai modiglioni, e saviamente suggerisce di lasciare liscia quella parte che si vuol fare denticolata.

(*a*) *Tav. I. Fig. C' d.* Modiglione di profilo, in cui le punte delle foglie non isporgono al di là della linea del centro della voluta.

Alle tre colonne di Giove Statore (V. la detta *Fig. C*) nel foro romano i modiglioni sono de' più ricchi, ma non di buona forma; e pel loro grande aggetto i cassettoni quadri sono ricavati entro spazi oblunghi, ed irregolari.

Nella cornice corintia della *Maison Quarré* di Nimes i modiglioni (*a*) sembrano situati all' opposto degli altri, cioè la parte più pesante è in punta, e la più debole alla loro nascita, nè hanno che una sola voluta. In Roma si conserva un consimil frammento presso lo scarpellino Vinelli in Campo Vaccino. Nelle ruine di Balbeck, di Palmira, e di Grecia si veggono spesso de' modiglioni nella sopraddetta posizione. I motivi di questa pratica sono due: 1. affinchè la faccia del modiglione sia, come deve essere, alta proporzionatamente all' altre modanature della cornice: il che non si osserva comunemente. 2. Affinchè al loro nascere non lascino un vuoto, e compariscano deboli, là dove appunto si richiede maggior solidità. Per rimediare a questo difetto, alcuni moderni hanno riempito quel vano con una sottosquadra (24).

(*a*) *Tav. VII. Fig. M.* Modiglione di profilo, in cui la parte più pesante è in punta, e la più debole alla sua nascita col sottosquadro.

(24) Nei modiglioni della Maison Quarrè, di Balbeck, di Palmira e di altri luoghi, essendovi tutto il contrassenso, tali esempi sono da rigettarsi, ad onta delle stitiche due ragioni dell' autore per autorizzarli, non meno che di qualche moderno esempio.

In alcune cornici corintie di Balbeck, e di Palmira, i modiglioni sono semplici, e senza incavo: possono questi servire pell' ionico e pel corintio più semplice.

Nella torre di Cereste in Grecia la cornice interna, che è corintia, ma senza ordini, ha il gocciolatoio con due fasce, il che non si vede altrove.

CAPITOLO XI.

CONFRONTO DE' TRE ORDINI GRECI

I tre ordini greci differiscono essenzialmente fra loro non solo nelle forme, e nel numero de' membri, ma anche nelle proporzioni del tutto, e delle parti.

Per dare un' idea distinta di queste loro differenti proporzioni, e per renderne più facile il confronto vi sono due metodi.

Il primo è di rappresentarli tutti della stessa altezza, e di differente diametro (*a*). In tale sistema i diametri delle colonne rispetto alle loro altezze si possono stabilire secondo i migliori esempi antichi e moderni nella seguente proporzione.

(1) *Tav. VII. Fig. D, E, F.* I tre ordini di uguale altezza, le cui colonne di differente diametro sono rastremate di un sesto.
Fig. D. Ordine dorico.
Fig. E. Ordine ionico.
Fig. F. Ordine corintio.

Dorico	Ionico	Corintio
$^1/_8$	$^1/_9$	$^1/_{10}$

Ciascuna di queste colonne deve avere un cornicione proporzionato. È un dettame della natura, che un sostegno più forte debba portare un carico più grosso, e che un sostegno più delicato ne abbia da reggere uno più leggiero. Perciò l'altezza del cornicione in tutti gli ordini ugualmente alti viene ad essere $^1/_4$ dell'altezza della colonna. Tale fu la pratica comune degli antichi, presso i quali tutte le specie di cornicioni rare volte differiscono da questa misura per picciolo eccesso, o difetto. Ma benchè il cornicione sia della stessa altezza in tutti gli ordini, pure e in realtà, e in apparenza non sarà in tutti ugualmente pesante. Perciò ad una semplice occhiata ben si vede, che la quantità della materia del cornicione corintio è considerabilmente minore, che nel cornicione ionico, e molto minore ancora, che nel dorico; ciò nasce dalla diversità del diametro. Di più il numero delle parti componenti il corintio farà comparirle più leggere di quelle del dorico.

La rastremazione in tutte le colonne sia $^1/_6$ del diametro del loro imoscapo; ma siccome questo diametro è minore nelle colonne più delicate, ne viene che la rastremazione sarà minore, quanto più gli ordini saranno delicati.

Così le basi in tutti gli ordini hanno l' altezza di un modulo; ma siccome questo modulo diminuisce secondo la delicatezza degli ordini, siegue che la base dell' ordine più massiccio è più alta di quella dell'ordine più delicato, e siccome quella base ha meno membri di quest' altra, sarà quella più massiccia di questa. E questo è appunto quello, che conviene al rispettivo loro carattere.

Anche le cinture, che sono a piedi, e in cima del fusto, debbono seguire il carattere degli ordini; debbono esser più strette nelle colonne più gentili, e più larghe nelle colonne più sode.

Questo è il metodo di Guglielmo Chambers inglese, seguitato da F. Blondel nel suo nuovo corso di architettura impresso a Parigi 1771.

L' altro metodo è di considerare gli ordini tutti dello stesso diametro, e differente altezza (*a*). Questo è il metodo del Vignola, del Palladio, dello Scamozzi, del Ferrault, di Francesco Blondel, e della maggior parte degli architetti. Anche questo dà un' idea distinta del carattere di ciascun ordine. Poichè, fatti uguali i diametri inferiori di tutte le colonne, essi saranno rispettto alle loro altezze in questa progressione.

(*a*) *Tav. VII. Fig. A, B, C.* I tre ordini di differente altezza, e di uguale diametro.
Tav. VII. Fig. A. Ordine dorico.
Fig. B. - - - - - ionico.
Fig. C. - - - - - corintio.

Dorico	Ionico	Corintio
$^1/_8$	$^1/_9$	$^1/_{10}$

I cornicioni che debbono essere in ragione de' sostegni, avranno un' altezza rispetto a quella della colonna in quest' altra progressione.

Dorico	Ionico	Corintio
$^2/_8$	$^2/_9$	$^2/_{10}$

Onde il diametro di ciascuna colonna, riguardo a tutta l' altezza del rispettivo ordine, esclusi sempre i piedestalli, sarà

Dorico	Ionico	Corintio
$^1/_{10}$	$^1/_{11}$	$^1/_{12}$

La rastremazione poi delle colonne crescerà gradatamente in ragione della delicatezza degli ordini. Questi due metodi sono dunque ugualmente buoni per dare una giusta idea della differenza caratteristica di ciascun ordine, e tanto nella teorica, come nella pratica l' uno e l' altro può essere utile, poichè in un edifizio di una data altezza si può far uso del primo metodo per vedere, quale ordine gli convenga paragonandoli fra loro; e occorreranno anche diverse altezze, nelle quali si dovrà far uso del secondo metodo per paragonare gli ordini dello stesso diametro. Ma prima del paragone degli ordini bisogna stabilire le proprie, ed assolute proporzioni di ciascuno.

Venendo alle particolari dimensioni del cornicione, è da osservarsi, che in tutte le opere degli antichi Romani, e di tutti gli autori di architettura l'architrave dorico è più basso di quello degli altri ordini. L'architrave dorico è ordinariamente di un modulo, o sia di 30 minuti, il ionico di 35 incirca, e il corintio ordinariamente di 40. La sua larghezza è parimente minore che negli altri (*a*), a causa della minor rastremazione della sua colonna. Ciò sembra contro il buon senso. E come mai il sostegno più forte, che è il dorico, ha da reggere un architrave più minuto e più gentile? Dovrebbe esser tutto l'opposto, tanto più che avendo l'architrave dorico la vicinanza dei travi del fregio, i quali sono molto maggiori, questi lo fanno comparire più piccolo, mentre secondo il loro significato dovrebbero essergli almeno uguali. Finalmente essendovi nel dorico intercolonni più larghi che negli altri ordini, ed essendovi al di sopra più carico, sembrano tutte queste ragioni contrarie alla delicatezza del suo architrave.

Questa obbiezione si dilegua subito, se si considerano i dorici più antichi della Grecia, e quelli di Pesto. Quivi gli architravi sono

(*a*) Essendo la colonna dorica meno rastremata delle colonne degli altri ordini, ne segue, che il piano dell'architrave sarà di larghezza maggiore e non minore, siccome dice l'Autore, poichè 53 1/3 è maggiore di 52 1/2 di 51 3/7 e di 50, (*V. la nota del Cipriani al Cap. XVII.*) *Nota del Cipriani.*

molto alti, e il fregio, e le cornici sono picciole: il che produce una deformità maggiore di quella, che proviene dall'architrave piccolo. Non si può ingrandire l' architrave senza ingrandire nello stesso tempo e fregio, e cornice; ed allora si dà in un masso enorme ed eccedente.

Quello che si può fare è di farlo più largo con adattarvi la colonna rastremata convenientemente al suo carattere.

Nel teatro di Marcello, e nel Colosseo gli architravi dorici sono molto più larghi del vivo della colonna; pratica mostruosa specialmente in quelle figure convesse, dove lo strapiombo degli architravi è più cospicuo.

Onde in generale la quantità, la proiezione, l'altezza, e la ricchezza delle parti deve crescere in ragione della delicatezza degli ordini.

I rapporti finora esposti negli ordini non si stabiliscono come regole precise, in guisa che di qua e di là non si dia più niente di bello, nè si dia più salvazione.

Quasi tutti gli autori da Vitruvio fin qui dettano regole diverse, e ciascuno prescrive le sue dogmaticamente colla presunzione, che ognuno pieghi il collo, e le seguiti alla cieca. Ma se si mettono in confronto i più nobili monumenti dell' antichità, si troveranno tutti fra loro interamente discrepanti, e frattanto sono quasi tutti bellissimi. Donde nasce questa bellezza in tanta differenza di rapporti? Dalla natura stessa.

La natura è varia nello stesso genere di bellezze, nè prescrive in uno stesso soggetto una

sola norma di dimensioni; continuamente si vede, che una medesima forma prosiegue a comparir bella, ancorchè si diversifichino i suoi rapporti. Un bel sembiante seguita ad essere ugualmente bello, sebbene la sua fronte, per esempio, sia accresciuta o diminuita di una vigesima parte; ma diverrà spiacevole, se si altererà di un ottavo o di un sesto, e passerà nel deforme e nel mostruoso, se l'alterazione sarà del quarto, del terzo, della metà, o del doppio.

Si vede dunque nella natura, che la bellezza di una stessa forma non consiste in un punto di rapporti o di proporzioni, ma che ha d'intorno una tal quale circonferenza, entro cui si può spaziare.

Or sembra che gli antichi avessero conosciuto, ove erano questi limiti. Quindi eglino lasciarono il loro genio in libertà di scorrere regolarmente; e quella libertà che respiravano in tutto, produsse tante opere grandi in ciascun ordine, tutte belle, benchè tutte fra loro sensibilmente diverse.

Fra i moderni all'incontro si è posto ciascuno a copiare qualche bell'avanzo di antichità: ciascuno è andato in estasi alle bellezze del suo prescelto modello, ha creduto che fuori di quei rapporti non si possa dare più bellezza, e da servil copista erettosi in legislatore ha promulgata l'intolleranza. Onde ciascuno ha fatta, per così dire, la sua setta, e il suo sistema; ed i sistemi nuocono alle arti del gusto ugualmente, che alla filosofia; vogliono essere osservazioni, ed esperienze

Gli antichi sebbene vedessero una bella proporzione in un ordine, concepivano però potersene fare nello stesso tempo delle altre ugualmente belle, purchè si conservasse nell' alterazione delle parti una certa armonia, e purchè non si uscisse da certi limiti. Eglino, inferiori a noi in tante cose, aveano un gusto superiore al nostro, perchè più vicini alla natura. Liberi inventori e originali operavano per genio. Noi, timidi inventori, operiamo per regole.

E perchè non ci serviremo anche noi della stessa libertà della natura così giudiziosamente dagli antichi imitata? Ammiriamo pure le opere loro, ma non arrestiamoci sopra un esempio. Ammiriamole tutte insieme, esaminiamo, ed ingegniamoci di trovare le cause, che gli abbiano indotti a fare quelle alterazioni, che si osservano nelle opere loro. Stimiamo i nostri autori, che hanno studiate quelle opere, e che ce ne hanno fatte conoscere le più picciole parti. Ma non ci leghiamo in precetti esclusivi. Stimiamoli tutti, scegliamo i più eccellenti, e spaziamoci liberi entro la latitudine del bello. Guardiamoci dalla troppa secca, e sterile schiavitù, ugualmente che dalla sfrenata licenza, e giungeremo alla meta, ed al buon gusto dell' arte.

Un architetto di genio si rallegrerà tutto in vedersi d' avanti questo campo spazioso. Si stimerà felice di poter disegnare un dorico da 7 sino a 8 diametri con un capitello la cui projezione è tra il 7 $^1/_2$ sino ai 19 $^1/_2$, e di

applicare questi rapporti alle varie moli dei suoi edifizi. Per un uomo di genio questa libertà è un tesoro; egli saprà scegliere, confrontare, applicare, e tra due estremi saprà prendere il mezzo. Ma rari sono gli architetti di questa felice tempra: *Non cuicumque datum est habere nasum*. Per la moltitudine ci vuole qualche regola fissa; altrimenti si va a smarrire nel confronto, e nella scelta di tanta varietà, e più ancora nell'applicazione da farne. La plebe degli architetti si attacchi dunque alle regole o del Palladio, o dello Scamozzi, o del Vignola.

Questa libertà di cangiamento nelle proporzioni di ciascun ordine è però limitata a un diametro in circa. L'altezza della colonna dorica può farsi da 7 sino a 8 diametri: quella della ionica da 8 sino a 9 e quella della corintia da 9 sino a 10. L'alterazione si può solamente fare ne' fusti e ne' cornicioni, senza toccare nè le basi, nè i capitelli, perchè in queste parti l'alterazione è si picciola, che riesce quasi impercettibile all'occhio.

Dal potersi fare ciascun ordine in diverse proporzioni siegue; che siccome in architettura vi sono tre ordini principali: sodo, mezzano, e delicato; così ciascuno di questi gode la stessa triplice divisione: onde vi saranno tre specie di dorici, tre di ionici, e tre di corinti, in ciascuno de' quali vi sarà il sodo, il mezzano, il delicato. Perciò di ciascun ordine si possono fare tre disegni ricavati

tra migliori antichi in gradazione dal più solido e semplice, al più delicato e adorno. Spetterà poi al giudizioso architetto scegliere dalla triplice specie di ciascun ordine quella che più convenga all'elevazione, alla distanza, all'esteriore, all'interno, alla maggiore e minor mole, al peso, alla leggerezza, ed alle circostanze degli edifizi. Se si avessero per esempio da impiegare in una fabbrica tutti e tre gli ordini l'uno sull'altro, sembra che sarebbe assai convenevole il dare al dorico 15 moduli, all'ionico 17, e al corintio 20. In questa guisa l'ordine superiore non comparirebbe tanto picciolo, il suo cornicione farebbe un effetto più grande, e le decorazioni delle finestre, degli intercolonni, delle arcate verrebbero meglio intese, come si vedrà nella soprapposizione degli ordini.

Così volendosi impiegare un solo ordine misto, poco elevato, ed angusto, i cornicioni nei rapporti assegnati dorico $^2/_4$, ionico $^2/_9$, corintio $^2/_{10}$, farebbero molto bene. Ma quando l'ordine è in grande elevazione, e in sito spazioso, ovvero sopra più ordini, giova allora dargli $^1/_4$ dell'altezza della colonna, affinchè il cornicione divenga predominante.

I Romani sono stati i più generosi in cornicioni avendoli fatti quasi sempre di $^1/_4$, e li hanno profilati con maestà. Il frontespizio di Nerone, e le tre colonne del foro romano sostengono cornicioni, per così dire, imperiali. I Greci ne sono stati più sobri, ed i moderni

pare che in ciò tendano all' avarizia. Vi è forse cornicione più meschino di quello, che circonda esteriormente la Basilica Vaticana, la più grandiosa delle moli? All' incontro il Sansovino nel suo dorico della biblioteca pubblica di Venezia fece il cornicione alto $^{1}/_{3}$ della colonna: altezza straordinaria.

Dunque si può francamente inferire, che le differenti opinioni de' più celebri autori, e le differenti maniere de' più nobili avanzi dell' antichità greca e romana, ben lungi dall' essere contraddizioni producenti imbarazzo, sono anzi risorse felicissime per fecondare le composizioni diverse. Onde in vece di subito condannare quello che sembra contrario alle nostre regole triviali, si osservi, si esamini, si paragoni, se è servibile in alcune circostanze, e se ne faccia il convenevole uso.

Ma dal potersi variare le proporzioni di ciascun ordine non siegue, che si possano trasportare quelle di un ordine all' altro, e fare, come tanti moderni hanno infelicemente praticato, un misto di più ordini. Questo miscuglio di vari membri, e di vari rapporti presi di qua e di là da ciascuno de' tre ordini per comporne un altro stomacava con ragione Vitruvio, e stomacherà chiunque rifletta, che ogni cosa in questo mondo deve conservare il suo distintivo; onde tanto è applicare al corintio i triglifi e la base toscana, quanto ad una delicata fanciulla porre in capo un berrettone da granatiere, ed un paio di stivaloni. E perchè fare

tali misticanze? O si richiede sodezza, e v'è il dorico; o leggerezza, e v'è il corintio; qualche cosa di mezzo, ed ecco l'ionico. Se in oltre si cerca qualche altra più leggera gradazione tra un ordine e l'altro, già si è veduto che ciascuno è suscettibile di tre varietà di rapporti, onde si hanno quante modificazioni mai si vogliono, senza fare mostruosi miscugli. Ciascun ordine dunque deve conservare il suo distinto carattere, che riceve dalle sue proporzioni generali e particolari, ugualmente che dalla qualità e quantità delle sue modanature; e sia una legge fondamentale, che tutto quello, che è proprio di un ordine, non si deve mai trasportare in altri.

CAPITOLO XII.

DEL MIGLIORAMENTO DEGLI ORDINI E DELL'INVENZIONE DI UN ORDINE

Sono i tre ordini greci suscettibili di miglioramento? E chi ardisce di mettere il non plus ultra alle arti, e alle scienze?

Si può bensì ritrovare più armonica esattezza nella proporzione del tutto e delle parti; si possono trovare migliori forme di membri, e disporli più leggiadramente. In fatti il capitello ionico è ridotto in migliore sistema di quello che era anticamente; e perchè non se ne potrà rinvenire un altro interamente diverso, ed anche più bello? La stessa probabilità

è ugualmente per alcuni altri membri degli altri ordini (25).

Nel fogliame speciamente è dove ci possiamo fare più onore. L'arte finora ha impiegato poche foglie, nè del genere più bello, nè il più correttamente eseguito. E qui è appunto, dove la natura è ricca di bellezze senza fine, e spiega una sorprendente fecondità nel diversificare i contorni delle sue produzioni. L'artista dunque deve cercare e studiare queste bellezze naturali. Egli vi scoprirà un' infinità di modelli, i quali gli suggeriranno mille idee per variare, e per delineare gentilmente i membri e gli ornati. Se i nostri artisti sapessero talvolta errare per la campagna, seguitare la natura in que' suoi prodotti, che noi diciamo

(25) L' autore al lib. I., cap. I di questa prima parte dichiara non esservi che tre specie d' ordini di architettura, perchè non si danno che tre maniere di fabbricare, cioè *soda, mezzana, delicata*: poi nel presente capitolo dà sospetto d' aver obbliato quello che disse nel primo, perchè pare che consenta di cercare un altr' ordine interamente diverso, ed anche più bello dei tre, portando quindi la ricerca nella natura delle cose, onde variare le forme e gli ornamenti delle parti. Ma poi, proseguendo, ritorna nel suo proposito, e dice che un capitello od altra parte sola diversa dalle solite non costituisce un nuovo ordine, e si conferma nei soli tre, dorico, ionico, e corintio; ritenendo per ridicolaggini le invenzioni degli ordini romani, francesi, spagnuoli, alemanni, ec., i quali non incontrarono mai gran sorte: dal che si può arguire ch' egli, versando sull' argomento, non peccò già d' instabilità, ma piuttosto usò una cert' arte per mostrare evidentemente l' inutilità di un nuovo ordine di architettura e l' impossibilità di trovarlo.

capricci, e bizzarrie, scegliere i più qei contorni, e depurarli da quelle scorrezioni, delle quali ci sembrano sovente macchiati nell' uscire dalle mani della semplice natura; se in somma un giudizio sano, ed un gusto squisito regolasse le loro osservazioni per farne un' applicazione conveniente, eglino stenderebbero ogni giorno la sfera delle arti, e aumenterebbero continuamente il capitale delle sue ricchezze. Fu in questa guisa, che Callimaco giunse ad inventare il capitello corintio. Le arti sono destinate a porre in opera le ricchezze della natura. Dunque la loro circonferenza è necessariamente indefinita; la vera sorgente è inesausta. Qualunque cosa, benchè portata all' eccellenza, è tuttavia suscettibile di maggiori gradi di elevazione. Non si dà niente di perfetto, ma solo di migliorabile. Se le arti si arrestano, è perchè il genio ha cessato di presiedere ai loro progressi, ed è succeduta la gelida imitazione, morbo che intisichisce tutto. Perciò la bella architettura è rimasta come i Greci l' hanno lasciata: è peggiorata anzi. In più di 20 secoli non si è migliorato negli ordini alcun altro membro, se non che il capitello ionico. Questo è ben umiliante pel nostro secolo, che nel progresso delle arti, e delle scienze pretende avere di gran lunga sorpassato quello di Alessandro, e di Augusto.

Per fare queste variazioni, e questi miglioramenti ricercasi somma perspicacia d' ingegno, tagliato all' invenzione, il quale esamini, che

cosa si può inventare di nuovo riguardo alla figura, alla quantità, ed alla disposizione dei membri. 1. Nelle basi, che sono composte di parti rettilinee e curve, alcune rientranti, altre sporgenti, si può certamente fare qualche modificazione, e qualche leggero miglioramento, 2. I fusti non comportano innovazione; perchè se escono dalla loro liscia rotondità escono anche dalla loro maggior bellezza. 3. Per li cornicioni finchè non s' inventa nuova maniera di fare i tetti, non so come nuove forme di cornicione possano idearsi, nè come si abbiano variamente da disporre. Perciò il solo cornicione dorico ha un carattere ben distinto, perchè esprime tutte le parti del tetto; gli altri due hanno differenze poco sensibili nelle parti principali, e differiscono nei piccioli dettagli. 4. Sopra i capitelli specialmente si può fare qualche considerabile invenzione, non tanto per la nuova forma, e per li nuovi ornati, ma anche per le dimensioni.

Non è però da immaginarsi, che l' invenzione di un capitello, e di qualche altro membro nella base e nel cornicione costituisca in architettura un ordine nuovo. Per ordine nuovo si deve intendere quello, il quale differisca dagli altri sì nelle proporzioni generali e particolari, come nella figura, nella quantità, e nella disposizione de' membri, e differisca così sensibilmente, che lo spettatore assuefatto agli altri ordini rimanga alla veduta di questo sorpreso dalla novità, incantato dal piacere, e

lo trovi di un carattere in tutto distinto dagli altri. Il nuovo dell' artista è una sensazione di sorpresa, una commozione viva. Ora l' invenzione di un tal ordine è impossibile: perchè tre sono le maniere di fabbricare, onde non possono darsi, che tre complessi di proporzioni tra loro sensibilmente diversi, cioè robustezza dorica, mediocrità ionica, delicatezza corintia.

La sodezza del dorico sembra il termine della sodezza gradevole, e più in giù delle sue proporzioni si caderebbe nel massiccio, e nel pesante disgustoso all' occhio. Siccome hà i suoi limiti la sodezza, li ha altresì la delicatezza, e la leggerezza di un edifizio. Or il massimo della delicatezza piacevole sembra il corintio; più in là sono le disgustose pertiche gotiche contrarie, se non alla solidità reale, almeno all' apparente. Or se gli estremi degli ordini sono dorico, e corintio, e tra questi estremi il giusto mezzo è il ionico; dunque riguardo alle proporzioni un ordine nuovo è impossibile, è contraddittorio.

Riguardo poi alla figura, al numero, ed alla distribuzione de' membri già si è veduto, che cosa si può fare di meglio; la più sensibile novità può ridursi al capitello. Ma un nuovo capitello non farà un ordine nuovo. E dato il facile caso, che molti belli ingegni riuscissero nella produzione di più capitelli sodi, medi, e delicati, tanto gli ordini dell' architettura rimarrebbero sempre a tre. Avremmo

solo più capitelli sodi, più capitelli medi, più capitelli delicati, i quali chiamati pure dorici, ionici, corinti, o con qualunque altro nome, e fossero anche cento per sorte, non sarebbero mai, e poi mai altro che tre ordini di architettura; sarebbe questa frattanto una ricchezza dell' arte, e gli artisti di talento dovrebbero applicarsi a promuoverla; ma con più felice successo di quello, che finora si è fatto.

In ogni tempo si sono fatti degli sforzi per arricchire questa parte dell' architettura. Gli antichi usarono talvolta de' capitelli bizzarri, i quali con proporzione, e con imitazione corintia raffiguravano simboli allusivi a qualche deità, a qualche personaggio, o all' uso di qualche edifizio. Ne esistono tuttavia alcuni, nei quali in vece di volute si veggono cornucopie, forse per qualche tempio di Cerere; in altri aquile per un tempio di Giove; ed in alcuni tridenti probabilmente per qualche tempio di Nettuno; se ne veggono altri con trofei, con fame, con delfini, con animali, e con mostri d' ogni specie. Con ragione si rise Vitruvio di sì fatti capricci, e dei nomi peregrini, che loro si davano. Or quanto più riderebbe quel buon vecchio, se vedesse noi altri presuntuosi, ricchi di cinque ordini, e con un lungo treno di tanti nuovi ordini nazionali?

Gli artisti romani, che non mostrarono mai talento per l' invenzione nelle belle arti,

fecero un misto di due ordini. Alla parte inferiore del capitello corintio innestarono la parte superiore del capitello ionico; tutto il rimanente restò corintio, le foglie delicate vennero oppresse da volute pesantissime, riducendosi le altre differenze a picciola cosa. Ecco l' ordine composito, che i moderni hanno collocato nel più onorevole luogo, e sopra il corintio chiamandolo trionfale, perchè dai romani fu specialmente adoprato nei loro archi di trionfo. Ordine favorito dagli architetti ignoranti, credendo, che pel nome di composito possano sfogare tutti i loro capricci, e godere del libertinaggio di non render conto del grande uso e abuso che ne fanno (*a*).

Sotto Luigi XIV fu proposto un premio all' inventore di un ordine francese. Tutti gli artisti si posero in moto per la soluzione di quel problema che non capivano. Tutti d'accordo pensarono, che il pregio dell'opera consistesse in formare un capitello di carattere, e niuno perdè mai di vista il capitello corintio. Alle foglie di acanto, o di altro vegetabile si sostituirono piume di struzzo, come se si avesse da fare una spazzola; a quei pennacchi si sospesero i cordoni degli ordini del Re, giù si cinse un diadema fiorgigliato, e in vece di fiore su l' abaco si appiccò un sole raggiante, divisa del gran Luigi. Così il de l' Orme credette di

(*a*) *Tav. VII. Fig. S.* Capitello composito dallo Scamozzi, che si riporta per esempio.

aver fatto un nuovo ordine francese, e fece nel bel secolo di Luigi un capo di opera di ridicoleria.

Lo stesso è del preteso ordine spagnuolo, che in vece di fiori o di rose ha ne'mezzi dell'abaco teste di lione, e cornucopie nel mezzo del capitello. Le stravaganze borrominesche sono di tutti i tempi, e di tutti i paesi.

Anche a L. C. Sturm venne talento di fare un nuovo ordine, che da principio denominò ordine alamanno. Consiste questo in un capitello con una sola fila di foglie, e con 16 volute. Questa composizione è semplice e naturale: ma è bella? E quando anche fosse bellissima, costituirà ella mai un ordine nuovo? Sarà al più al più un nuovo capitello; il quale per altro non ha incontrata gran sorte.

I. *Dell'ordine toscano*.

Questo è il primo de'cinque ordini dell'architettura moderna: ma nè pure questo fa realmente un ordine distinto; perchè è lo stesso stessissimo che il dorico, alquanto più semplice. Ha certamente il suo uso in alcuni edifizi, dove si cerca maggiore semplicità e robustezza. Le nicchie del famoso ponte di Rimini sono ornate di un ordine di questo carattere, benchè scorrette nelle proporzioni.

Vitruvio vi ha fatta la cornice più caratteristica, perchè vi ha posti i modiglioni (*Tav. VIII. Fig. E*). Anche il suo capitello è più

conveniente di quello di diversi moderni, ed è simile a quello della colonna Traiana, ed a quelli del Palladio, e del Serlio. L'architrave strapiomba, come negli antichi dorici greci. Il fregio troppo basso esprime le teste de' travi, e indica il germe del dorico. La cornice coi suoi modiglioni ben naturali è tutta insieme di buona forma, semplice, e da niuno imitata. La cimasa è molto impropria, e questa sola è stata imitata dal Serlio, e dal Vignola.

Tutti i moderni hanno usato quest'ordine senza modiglioni, forse per la maggior facilità di applicarlo in molte circostanze; ma non sono per altro lodevoli in aver tolto alla cornice un membro tanto significante. Se ne potrebbe formare uno su le solite proporzioni del Palladio, e del Vignola, scegliendo da quei due maestri le parti più convenienti a quest'ordine, che, senza far questione di nome, si chiami toscano, o dorico semplice, nulla importa (*a*).

Di quest'ordine si è servito M. J. F. Blondel per esprimere una sua idea ben singolare. Egli vede, o gli pare di vedere una grandissima rassomiglianza tra le cornici di quest' ordine, e la testa di un uomo. La cimasa di essa cornice gli pare giusto la fronte, il gocciolatoio gli sembra il naso, ed il cavetto gli comparisce il mento umano. Accertatosi bene di questa perfetta rassomiglianza, ei trasforma subito

(*a*) *Tav. VIII. Fig. D.* Ordine toscano sulle migliori proporzioni del Palladio e del Vignola.

il cornicione toscano in una testa virile, e ne disegna elegantemente tre profili. Ne'due primi egli espone i toscani del Palladio (*a*), e dello Scamozzi (*b*), nella cornice de'quali il picciolo gocciolatoio viene espresso dal naso di un fanciullo di 12 anni, sostenuto dal cavetto, che è un mento di un ottagenario, e coronato dalla fronte di un uomo di 50 anni, che è la cimasa. Dunque oibò; i toscani del Palladio e dello Scamozzi sono male assortiti. Il terzo è un toscano del Vignola (*c*), nella cui cornice i tre membri, la cimasa, il gocciolatoio, il cavetto sono creduti in rapporti ben convenienti colla fronte, col naso, col mento. Dunque questo è buono, dice M. Blondel. Indi il nostro M. Blondel, in compagnia di M. Blond, e dello Spagnuolo Sangrado la discorre così.,, Le dimensioni della
» testa umana veduta di profilo possono avere
» un gran rapporto colla proiezione di una cor-
» nice toscana composta ordinariamente di tre
» parti principali, cioè di una cimasa, di un
» gocciolatoio e di un cavetto; in fatti questi
» membri di questa cornice hanno una grande
» rassomiglianza colla fronte, col naso, e col
» mento di un uomo robusto. Coll'aiuto di que-
» sto confronto, prosiegue egli a ragionare, si
» può giungere alla perfezione dell'arte; e se-
» condo il genere dell'edifizio si possono au-
» mentare certi membri, senza offendere la

(*a*) *Tav. VIII. Fig. C.* Cornicione toscano del Palladio.
(*b*) *Fig. B.* . . . . dello Scamozzi.
(*c*) *Fig. K.* . . . . del Vignola.

» regola della buona architettura. Si può, per
» esempio, esagerare l'aggetto del gocciolatoio,
» che rappresenta il naso, abbassar la cimasá
» indicante la fronte, e fortificare il cavetto
» rappresentante il mento, se si vuol dare al
» profilo di una cornice un'espressione affatto
» rustica, quale è quella dell'ordine toscano.
» In una architettura nobile si può dare più altezza
» alla cimasa col darle il carattere della fronte
» della testa di un eroe, si può ingrandire il
» gocciolatoio per dargli l'idea di un naso più
» aquilino, come sogliono averlo gli eroi ec.,
» e si avrebbe così l'espressione dell'eroico do-
» rico. Lo stesso si può fare de' membri delle
» cornici degli altri ordini, cioè dell' ionico
» muliebre, del corintio verginale, e del com-
» posito trionfante ». Ai sopraddetti tre profili di cornici effigiate in teste umane M. Blondel non si è dimenticato di aggiungere il collo per rappresentare il fregio, e le mammelle per esprimere l'architrave. Peccato, che ei non abbia proseguito. Dal ventre, e da quello che vi è sotto, sarebbe certamente risultato il capitello. Questa visione è di un Professore Regio di architettura in Parigi, il quale ha meditato 40 anni continui a pubblicare il suo *cours d'architécture* secondo le lezioni, che ei pubblicamente ha date dal 1750 al 1774.

Anche il P. Andrée, che ha tanto scritto sul bello, se avesse scritto sopra l'architettura, l'avrebbe senza dubbio derivata dalla struttura del corpo umano; poichè gli è sembrato, che

il corpo dell'uomo rassomigli perfettamente ad un edifizio. I piedi alla base, le gambe alle colonne, le coscie ad altre colonne, la pancia al primo appartamento, il petto al secondo, le braccia alle ale, e la testa ai mezzanini coronati da una cupola. Oh le belle similitudini! Chi privo di principii dà in similitudini, pesca stravaganze. Il portone è la bocca della casa, dunque non finestra sopra: e chi ha un occhio su la bocca.

Non è ancora finito il numero degli ordini; sembra che si abbia avuto impegno d'ingrandirne il catalogo, e quel che è peggio, di eseguirli. Vi è anche l'ordine persico, il cariatico, l'attico, che, in vece d'ordini, si possono dire capricci e disordini.

II. *Ordine persico*.

Pausania generale de'Lacedemoni riporta una vittoria sopra i Persiani. Subito in Sparta si lavorano delle statue con vesti alla Persiana, e in attitudine prigioniera, e si mettono in vece di colonne a sostenere cornicioni e volte, onde fu fatto quel famoso portico, detto perciò persico, di figura quadrata, del quale si veggono ancora alcuni vestigi. Idea barbara, sì pel dritto della guerra, che pel dritto dell'architettura.

Quelle immagini rappresentanti prigionieri persiani furono poscia, per un altro capriccio, trasformate in simboli di virtù, e di vizi,

sostituendovi e fauni e satiri e fino eroi e gli Dei stessi. Anche noi altri, che nulla abbiamo che fare cogli antichi, deteniamo Ercoli, Atlanti, Centauri a sostener fabbriche immense; e in luogo di tali soggetti ora insignificanti impieghiamo nelle chiese barbaramente degli Angeli.

Tali strambotti non sono soffribili, che negli arsenali, nelle darsene, nelle prigioni, in alcuni edifizi militari, e in altri luoghi di forza, e di castigo, come anche in qualche opera rustica entro qualche villa; ed ivi anche vogliono usarsi con destrezza per sostenere un mediocre carico in sito, e in posizione confacente ad esservi animali.

III. *Ordine çariatico.*

Di più insana stranezza sono le Cariatidi, inventate dagli Ateniesi, i quali in luogo di colonne fantasticarono statue rappresentanti donne della Caria in memoria del trionfo riportato da Atene sopra quella nazione. E M. le Roy dice averne vedute in un portico presso al tempio eretto in proporzione ionica. Or se gli uomini, e sieno i più nerboruti giganti, sono incapaci di reggere colla testa il gran peso di un edifizio, quanto meno lo dovranno essere le donne? Pure si veggono ancora tali figure impiegate in vece di colonne sotto i cornicioni, e legate in alto ai muri delle fabbriche, ed agli stipiti delle porte, ed alle fenestre. Ma il più

bizzarro è poi vedere queste tali e consimili immagini, prese fuori di proposito dalla favola e dalla storia, andarsene dalla loro metà in giù stravagantemente in pesci, in serpi, in fogliami, o assorbirsi non si sa come nel muro (*a*).

Anche le Cariatidi, poichè da ogni male si può trarre qualche bene, possono avere qualche uso in mano di un giudizioso architetto, che sappia confacentemente adattarle in siti leggieri di ville, in grotteschi, in fontane, in qualche leggiadria di appartamenti, e in reclusori destinati al gastigo, all' educazione, o al lavorio di donne. Non so quanto stessero bene nel Panteon quelle Cariatidi tanto celebrate per l' eccellenza della loro scultura. Nè so dove sieno andate. So bene che quell' Attico, da cui probabilmente furon tolte, fu ultimamente mal ridotto dall' architetto Posi per la manìa che si ha di rimodernar le cose vecchie. Si conservi pure un edifizio finchè si può, ma abbellirlo, rimodernarlo è guastarlo. Un gotico sgoticato è un mostro: e di tali mostri se ne sono fatti.

IV. *Ordine Attico*.

L'attico, cui impropriamente si è dato il nome d' ordine, consiste in un basso muro distinto in

(*a*) *Tav. VIII. Fig. II.* *c* Donna della Caria sostenente un cornicione,
d Altra terminata in pesce.
b Altra in termine.

piccioli pilastri di strane figure, o tagliato in fasce per collocarvi bassi rilievi, o inscrizioni, o balaustri: e si destina nella sommità delle fabbriche, per occultarne il tetto, o per fregiarlo come di una corona. La sua altezza è tra $\frac{1}{4}$ e la $\frac{1}{3}$ dell' ordine, sopra cui è innalzato. M. Boffrand riguarda quest' attico come la parte vergognosa dell' architettura (26).

I pilastri di quest' attico non comportano nè basi, nè capitelli, nè cornici, perchè con tali

(26) Il tetto essendo parte essenzialissima della fabbrica, non si dee mai occultare; e quando il tetto è ben costruito, sta assai bene e fa un buon effetto; e perciò non dee essere coperto nè dall' attico, nè da altra cosa simile; e molto meno si dee far quest' attico servire da fregio, perchè la sua cornice, essendo l' ultima, sarebbe piccola e non atta a coronare maestosamente, ed a difendere efficacemente l' edificio. L' attico è un ripiego sopportabile appena in un vecchio ristauro, ove qualche circostanza impedisca di poter giungere a tutta l' altezza colla maestà dell' ordine. L' attico toglie in alto questa maestosità come la toglierebbero i piedestalli al basso. Tutt' al più è soffribile l' attico sopra gli archi di trionfo per collocarvi l' inscrizione o qualche bassorilievo: in tal caso s' abbia l' attenzione di non farlo tanto alto, e si stia fra il terzo del fusto della colonna ed il terzo della colonna, compresa la base ed il capitello. Gli attici degli archi di trionfo romani sono tropp' alti a danno dell' ordine principale, in modo che fra l' attico ed i piedestalli l' ordine resta meschinissimo: la profusione de' loro ornamenti abbaglia la vista, e non fa conoscere agl' inesperti questo madornale difetto ch' esiste sempre negli archi di trionfo di ogni tempo. Allorquando poi si ponga il fals' attico per far vedere distinta la nascita delle volte o degli archi girati sopra un qualche ordine, siasi moderati, e non si facciano mai gli attici falsi più alti dell' aggetto della cornice che gli serve d' imposta.

arnesi sembrerebbero tanti ordinetti pigmei. Il migliore espediente è di farlo continuato senza risalti con una semplicissima base, e cornicetta, e col dado adorno di fasce, o di riquadri, o di sculture, o d'iscrizioni (*a*). Si può impiegare con profitto per dare all'edifizio delle forme piramidali.

Ve n'è un'altra specie, che dicesi falso attico (*b*), il quale a guisa di uno zoccolo si mette fra due ordini, affinchè l'aggetto della cornice dell'ordine inferiore non copra le basi delle colonne superiori. Serve ancora questo falso attico, per far vedere distinta la nascita delle volte girate sopra un ordine (*c*). Questo falso attico suol prendere le proporzioni delle balaustrate, degli zoccoli, de' piedestalli.

V. *Del rustico*.

L'apparecchio di pietre ruvide e grezze, disposte, configurate, e risaltate in modo, che dimostrino più la semplicità della natura, che la mano dell'arte, è ciò, che in architettura si chiama rustico.

Questa maniera di fabbricare è stata sempre la più comune. Il risparmio della fatica, della spesa, e del tempo ha lasciate nella naturale

(*a*) *Tav. VIII. Fig. L. a* Ordine attico continuato senza risalti

. . . . . . *Fig. L. b* Falso attico.

(*c*) *Tav. VIII. Fig. I. a* Altro falso attico dimostrante la nascita delle volte.

ruvidezza le superficie esterne delle pietre. Da una tal rozza pratica gli architetti han voluto fare un ornato, e così il rustico; non solo si è convertito in bellezza; ma ha fino aspirato all'onore dell'ordine. Niente di più familiare, che il trovare ne' libri l'ordine rustico.

Si è studiato di effigiare diversamente la ruvidezza di queste pietre risaltate, che si chiamano bugne o bozze. Si sono talvolta ingentilite, spianate, lisciate, ed unite fra loro con gusci, con ripiani, con risalti, e con più modanature (27). Talvolta si sono estuberate, or quadratamente, or convessamente a molte facce ed angoli a punta di diamante; si sono rese ancora con artifizio più rozze di quello che naturalmente sono, vermicolandole, e puntecchiandole in tortiglioni, ad imitazione delle più corrotte produzioni naturali.

Di sì fatte galanterie, prese per ornamento, non solo si sono ripiene da fondo in cima le facciate de' palazzi, e de' tempii, e fino le residenze de' Sovrani, come quella de' Pitti a Firenze, e quella d'Este a Ferrara; ma se ne sono ammantate anche le colonne, e colonne ioniche.

Dopo questa breve esposizione, è inutile cercare che razza di ornato sia il rustico, e se

(27) Le bugne o le bozze debbono avere carattere robusto, mezzano, gentile, secondo l'ordine ch' esse sostengono, o che al pari di lui sono impiegate nella fabbricazione: e per rispetto delle colonne che sopra ogni altra parte debbono grandemente comparire, non si facciano mai le bozze più alte di un modulo.

convenga alle opere cittadinesche. È vero che si veggono sontuosi edifizi della più nobile antichità in rustico aspetto; ma si vuole, che gli antichi non avessero avutò già talento di lasciare rustici quei muri, che anzi gli avessero da pulire dopo la costruzione; ma che per impedimenti sopraggiunti fossero rimasti così rustici; come forse sono rimasti con quei tanti buchi, che hanno tanto bucata la testa agli oziosi antiquari. In questa ipotesi il rustico degli antichi sarebbe una imperfezione di opera. Ma quando anche eglino l'avessero fatto a bella posta, non perciò sarà uniforme al buon senso, il quale chiaramente lo dimostra improprio nelle fabbriche urbane. E se pure se ne vuole fare qualche uso, non pare che possa estendersi oltre al primo piano: e qui anche vogliono essere bugne gentili.

Per gli edifizi nobili la migliore specie di bugne sono quelle di superficie liscia. La loro altezza, inclusavi la commissura, non deve mai esser meno, nè molto più di un modulo dell'ordine posto sul basamento. La loro figura è un rettangolo triplo, o sesquilatero dell'altezza. Le loro giunture possono essere squadrate, o centinate. La larghezza delle squadrate è tra $1/8$ e $1/10$ dell'altezza della bugna; e la loro profondità può essere uguale alla loro larghezza. Le centinate debbono formare un rettangolo, e la larghezza intera della giuntura

deve essere tra $^1/_4$ e $^1/_3$ dell'altezza della superficie piana della bugna (*a*).

Si veggono in diversi edifizi moderni segnate solamente le giunture orizzontali del rustico (*b*), ed omesse le verticali. Sì fatta decorazione non è naturale, e sembra così l'edifizio composto di gran panconi, e non di pietre. Tale è in Roma il Palazzo di Stoppani, e di Odescalchi. Metter poi alle cantonate, ed alle finestre del pianterreno dei pezzi rustici, come è al palazzo di Monte Citorio in Roma, non so che lega ci faccia col restante dell'opera, che è liscia e gentile.

Si suole anche bugnare sino in cima gli angoli, e le fasce verticali degli edifizi: ma questo non si vorrà praticare mai dove l'opera sia delicata, ed arricchita di ordini; perchè il rustico di qualunque specie sia è sempre rustico, e dà un'aria grave e rozza (28).

(*a*) *Tav. VIII. Fig. A. a* Esempio del rustico, le cui bugne sono in larghezza un rettangolo triplo dell'altezza.
b Larghezza delle bugne squadrate 1/8 di tutta l'altezza.
c Bugne centinate, la cui giuntura è 1/3 dell'altezza della superficie piana della bugna.

(*b*) V. Parte seconda *Tav. VII. Fig. B. a a.*

(28) Gli angoli essendo le parti più deboli della fabbrica, acciò possano, come si conviene, dare maggior indizio di robustezza, non sarà mai male che vi si pongano grandi pietre a foggia di bugne o bozze; sempre

Il più conveniente uso del rustico è per le porte di città, e di fortezze, per le prigioni, per li ponti, per gli arsenali, per li porti, e specialmente per le ville, e per tutti quegli edifizi, nei quali l' interior robustezza deve essere manifestata da un aspetto ruvido e gagliardo. Ma dove soprattutto conviene un rustico de' più rustici, è nelle fabbriche su le rive del mare, per comparir piantate come sopra scogli.

CAPITOLO XIII.

DE' PILASTRI

I pilastri non sono che colonne squadrate: hanno le stesse basi, gli stessi capitelli, e gli stessi cornicioni, con gli stessi aggetti, e colle stesse altezze, che hanno quelli delle colonne, e sono distinti cogli stessi nomi degli ordini dell' architettura.

La colonna è incomparabilmente più bella del pilastro. Per convincersene basta concepire convertite in pilastri le colonne del Panteon, della piazza Vaticana, del palazzo Stoppani: addio bellezza. Nondimeno in molte occasioni i pilastri sono necessari, e possono anche impiegarsi con sufficiente convenienza.

però coll' avvertenza sopraespressa, che queste abbiano un solo modulo di altezza della colonna dell' ordine che v' è o che vi potrebbe essere, e che manifestino il carattere conveniente all' ordine, alla qualità dell' edificio ed al luogo ove verranno usate.

Vi sono tre specie di pilastri, 1. isolati, 2. angolari, uniti al muro, 3. incassati nelle facce de' muri.

1. Degl' isolati non si vede altro esempio antico che nel tempio di Trevi (*Tav. VIII. Fig. N. a*): meglio sarebbe non vederne mai in veruno edifizio, nè antico, nè moderno. I pilastri di questa sorta non sono certamente necessari. Ne' portici e nelle logge, si adoprino o tutte colonne belle e isolate, o semplici piedi dritti, qualora si vogliano risparmiare gli ordini di architettura.

Ma si obbietterà forse, che negli edifizi di colonne isolate si richieggono dei pilastri negli angoli, perchè ivi richiedesi maggior fortezza, e perchè l' architrave poserebbe in falso nell' angolo, se in vece di pilastro fosse in esso angolo una colonna.

Questa doppia obbiezione è ben frivola. Primieramente col farsi la colonna angolare di maggior diametro delle altre, o di minor ristringimento nel suo sommoscapo, si acquista la necessaria fortezza, senza che la sua maggior dimensione sia visibile; perchè l' aria aperta diminuisce gli oggetti. Laddove impiegandovi un pilastro isolato, se si vede di fianco comparirà più grosso, che quando è veduto di fronte, quasi in ragione di 7 a 5, cioè come la sua diagonale è al lato, e per conseguenza se veduto di fronte è proporzionato in se stesso, e relativamente alle colonne, che lo accompagnano, non può comparire più tale,

quando è veduto angolarmente. Di più, questo pilastro isolato, che si vuole più forte, diverrà più debole, perchè i suoi tagli sono esposti agli urti, ed alle intemperie.

Secondariamente lo strapiombo dell' architrave sopra la colonna angolare è di poco momento, nè mai è visibile, perchè viene coperto dall' aggetto del capitello. Finalmente, che maggior forza si richiede in questi angoli? Tutti i portici, de' quali l' antichità è stata sì abbondante, non hanno che colonne isolate, e dopo 20 secoli ne sussistono ancora parecchi bellissimi, che non hanno voglia di rovinare, benchè senza pilastri angolari.

2. Quei pilastri uniti all' angolo del muro, e che mostrano due, e talvolta tre facce, come quelli del Panteon (*Tav. VIII. Fig. M. a b*), sono di una indispensabile necessità, non potendosi in loro vece impiegar colonne senza inviluppparsi in un gruppo di difetti.

Questi pilastri presso i Greci erano nell' estremità del muro, di rado diminuivano come le colonne, nè ordinariamente rassomigliavano alle colonne nelle modanature delle loro basi, e de' capitelli, come si vede nel portico di Minerva, e nel tempio, che si suppone di Cerere, entrambi in Atene. Solamente in qualche ordine corintio tali pilastri erano ornati con basi e con capitelli.

3. Finalmente quei pilastri, che sono incassati nelle facciate dei muri (*a*), non sono di

(*a*) *Fig. Q, a b*, Pilastri incassati nelle facciate dei muri aggettanti da questi 1/4 del loro diametro.

una necessità assoluta, potendosi in loro vece adoperare colonne, o nè gli uni, nè le altre. Ma l' angustia del sito, il minor dispendio, e la brama di ornare con ordini esigono talvolta l' uso di sì fatti pilastri. S' impieghino pure, ma colla maggior sobrietà. In somma si faccia uso de' pilastri ovunque le colonne riescano o impossibili, o deformi, o imbarazzanti; ma si procuri di evitare ogni partito, che le faccia riuscir tali.

Quando i pilastri sono soli, o come principali nella composizione, il loro aggetto deve essere secondo la regola dello Scamozzi di $^1/_4$ del loro diametro fuori del muro. In questa guisa si toglie quella loro insipidezza di comparir come tavole appiccate al muro, ed in oltre i capitelli corinti divengono regolari, perchè gli steli delle volute, e le picciole foglie di fianco vengono tagliate esattamente in mezzo. Ma se tra questi pilastri ricorrono cornici di finestre e d' imposte, o di separazioni di appartamenti, allora bisogna accrescere il prescritto aggetto, se non è sufficiente, per pareggiar quello della cornice ricorrente: altrimenti quella cornice rimane disgustevolmente tagliata, come è nell' interno del Tempio Vaticano. Da questo accrescimento di aggetto ne' pilastri viene l' inconveniente, che l' architrave de' larghi interpilastri comparirà senza sostegno. Perciò taluni risaltano il cornicione: ripiego pessimo sempre da abborrirsi. Il rimedio per questo inconveniente è quello stesso, che si darà per gli intercolonni.

Qualora i pilastri sono dietro le colonne, e sono loro ben vicini, è sufficiente la proiezione dell' $^1/_8$, purchè la cornice ricorrente non aggetti di più. Quando però la colonna è vicinissima al muro, è superfluo mettervi dietro il pilastro; perchè già si concepisce, che l'architrave va ad essere sostenuto dal muro, in cui entra; onde ivi il pilastro non è necessario per la solidità, ma è nocivo per la bellezza: poichè la colonna col campo liscio da dietro vi spiega meglio le sue leggiadrie; all'incontro la sua base, e il suo capitello con quelli del pilastro vanno a produrre una confusione allo sguardo.

Se i pilastri poi sono in sufficiente distanza dietro alle colonne, come nei portici, e nei peristili, debbono sporgere in fuori del muro almeno $^1/_6$ del loro diametro; in questa maniera sono più soffribili delle colonne incastrate nei muri. Meglio è però non adoprarvi nè questo, nè quelli, come hanno praticato gli antichi in tanti loro portici; dove incontro alle colonne hanno lasciato il muro bello e liscio, senza altri impacci di pilastri e di semi-colonne.

Quando i pilastri sono in una stessa linea colle colonne, il loro sporto deve essere regolato da quello delle colonne, e in conseguenza non può mai essere meno di un semi-diametro, perchè di più non può incastrarsi una colonna.

Se poi le colonne sono staccate, o sia addossate al muro, il pilastro angolare si vuol sempre accoppiare con una colonna, la quale nasconda il suo lato interno, altrimenti il pilastro

comparirebbe sproporzionato dal giusto punto di veduta di tutto l'edifizio, specialmente se l'edifizio è picciolo, ed il punto di veduta è ben vicino. Ma per evitare un inconveniente si cade in un altro, che è di lasciare un deforme vano tra le colonne e il pilastro. Il difetto del pilastro veduto diagonalmente non si può sempre evitare, come nelle facciate terminate da pilastri negli angoli. Tale è la Farnesina, e il Campidoglio. Questo difetto si diminuisce col lasciare all'angolo una striscia di muro fra un pilastro e l'altro, e sopra ciascuno risaltar la cornice (*Tavola VIII. Fig. Q, P*).

I pilastri si debbono quasi sempre rastremare, quantunque ne'migliori edifizi antichi e moderni se ne vegga la pratica indifferente. La rastremazione nei pilastri sempre giova, e per la maggior varietà nella loro forma, e per la miglior proporzione de'capitelli, e particolarmente nel corintio, come anche per iscansare le irregolarità cagionate dal passaggio dell'architrave, dalle colonne diminuite ai pilastri non diminuiti; e altresì per isfuggire le difficoltà della regolare distribuzione de' modiglioni angolari, sieno i pilastri soli o accompagnati con colonne; poichè quando i pilastri, che sono dietro le colonne, non sono rastremati, l'architrave, che va a posare su queste e su quelli, riesce difettoso nella sua posizione; perchè l'architrave o strapiomba dalla colonna, difetto sensibile specialmente nell'esteriore, che è esposto ad

esser veduto da più parti; o egli non occupa tutta la larghezza della testa del pilastro, difetto, che non è scusabile che nelle grandi elevazioni, dove poco o nulla si cuopre.

Di più, se i pilastri non si diminuiscono, i modiglioni si allontanano l'uno dall' altro più che nelle ordinanze decorate di colonne; le distanze degl' interpilastri divengono diverse da quelle già stabilite per le colonne, e la cornice dovrà essere di maggiore sporto per conservare fra i modiglioni gli spazi quadrati, e regolari. Quante noiose alterazioni!

Cresce ancora l'obbligazione di rastremare i pilastri, perchè, se nol sono, compariscono più larghi in cima che da' piedi. Ciò sembra contro le leggi dell' ottica; ma il fatto è certo: basta guardarli, o provenga ciò dalla luce, che è più forte in fondo che in cima, o dall'impressione della maggior larghezza del capitello, che si conserva per qualche tempo, o da qualunque altra ne sia la causa.

Il solo inconveniente de' pilastri diminuiti è di lasciare spazi inuguali fra loro. Questo difetto, che è picciolo in confronto di tanti altri riferiti vantaggi, è comune anche alle colonne; ma sempre è difetto, ed è più sensibile ne'pilastri, specialmente se questi hanno poco aggetto, se sono principali nella composizione, se non sono frammisti con colonne, e se nei loro intervalli sono delle fasce, dei riquadri, e degli altri ornati di porte, di finestre, o di nicchie, tutte queste cose sono perpendicolari,

e la diminuzione de' pilastri disdirebbe molto. Dunque allora non si rastremino: si scansi sempre il maggior difetto (29).

È da avvertirsi, che dove sono insieme pilastri e colonne, quelli compariscono sensibilmente più grossi di queste, benchè gli uni e l'altre sieno di ugual diametro. Perciò in tal caso il diametro inferiore de' pilastri vuole essere pochi minuti più picciolo di quello della colonna, e il diametro superiore uguale al superiore di esse colonne.

Ai pilastri si fanno le scanalature come alle colonne per toglier loro la crudezza della superficie piana, e ordinariamente se ne sogliono porre 7 per ciascuna faccia. Nel portico del Panteon i pilastri sono scanalati, e le colonne sono lisce, forse perchè il portico fu un' aggiunta posteriore. Tutto il contrario è nel tempio di Marte Ultore, e nel portico di Settimio: i pilastri vi sono lisci, e le colonne scanalate. Lo Scamozzi vorrebbe, che i pilastri incassati nel muro si scanalassero di fronte

(29) Se invece di pilastri fossero mezze colonne o 2/3 di esse sportate fuori del muro, vi sarebbero i medesimi difetti e vantaggi de' pilastri stremati: ma per essere di poca entità e dalla natura della cosa dati, non verrebbero da tutti notati, e sfuggirebbero alla vista. A me pare che si debba piuttosto distinguere, se i pilastri corrispondono a colonne, e come esse, soggetti a sopportare l'intavolamento, per le ragioni sopra esposte dall' A.: in questo caso starà bene che siano stremati; se poi sono soli, si potrà farli parallelopipedi.

solamente, nè mai dai lati. Questo è necessasario quando fra pilastri ricorrono cornici o imposte, le modanature delle quali entrando nelle cavità delle strie sono tagliate in forme irregolari, e disaggradevoli: ma se nei fianchi sono liberi, possono essere scanalati come da fronte, purchè le strie sieno distribuite in maniera, che un filetto o intervallo sia nella giuntura del muro, affinchè la forma del pilastro comparisca distinta.

È un cattivo gusto l'ornare le facce de' pilastri con riquadri, e con altre sculture di molto rilievo. Al più al più vi si possono soffrire degli ornati di fogliami di poco rilievo, naturali e semplici. Nelle ruine di Palmira si veggono de' pilastri con ogni sorta di ornamenti, non tutti ben intesi (30).

Si raccomanda di nuovo la giudiziosa parsimonia de' pilastri, non solo per l'uso troppo frequente che senza necessità alcuna se ne fa, dove si avrebbe potuto assai meglio ornare con colonne; ma principalmente pel crudelissimo abuso di ridurli a fette, e di applicarne in qua e in là delle metà, e fino de' quarti. Anzi in uno stesso angolo se ne veggono infilzate le mezze dozzine di fettarelle, che producono una lunga

(30) L'uso di ornare le facce dei pilastri fu un abuso di cui non mancano esempi antichi e moderni, e specialmente nelle fabbriche del XV e XVI secolo. Tal pratica può essere di qualche buon uso nelle decorazioni interne di nobili sale, gallerie e gabinetti, purchè l'ornamento sia regolare, resti incassato, ed il basso rilievo non oltrepassi la superficie dei margini che lo rincassano.

serie di capitelli, e di basi a onde, e una folla d'irregolarità, e di mutilazioni nel sopra ornato. Non v'è per gli occhi uno strazio peggiore di questo. Pure il Vaticano abbonda di queste galanterie, e a tanto esempio del divino Michelangelo gli architetti romani hanno fatto, e fanno a gara per inzepparne le loro fabbriche.

CAPITOLO XIV.

DE' PIEDESTALLI

Il piedestallo è composto di tre parti principali, che sono la base, il dado, e la cornice.

Il dado è quasi sempre della stessa figura cubica, o parallelopipeda: ma la base, e la cornice variano, e sono ornate con più, o meno modanature secondo la ricchezza o la semplicità della composizione, in cui il piedestallo s'impiega.

Quindi i piedestalli, al pari delle colonne, sono distinti co' nomi dei differenti ordini di architettura. Anzi la maggior parte degli architetti riguardano il piedestallo, come una parte sì necessaria dell'ordine, che senza piedestallo stimano non potersi dare ordine compito.

Ma ben lungi d'essere il piedestallo una parte essenziale, e integrante dell'ordine, esso è piuttosto un ripiego, necessario bensì in alcune occasioni, ma inutile ed abusivo in moltissime altre. Poichè quando si è sottoposta una base al fusto della colonna, affinchè non si avvalli

nel suolo, quale ufficio ha più il piedestallo? Rimane ozioso e insignificante, e produce questi notabili inconvenienti.

1. Toglie alla colonna una cert'aria di grandezza e di maestà, facendola comparire considerabilmente raccorciata e vacillante, e le sue belle proporzioni sembrano alterate, mentre si deve sempre procurare che essa vi signoreggi.

2. Gli angoli della cornice del piedestallo, quando sono a portata della mano, sono soggetti a rompersi facilmente.

3. Se il piedestallo è allo scoperto, cagiona un ribalzo di pioggia nocivo alla base della colonna.

4. Se è appoggiato al muro, o ai piedi-dritti, fa un ammasso di basi inuguali in livelli differenti: cosa molto dissonante, specialmente quando tutto ha da ricorrere per uno stesso livello.

5. I piedestalli ristringono gl'intercolonni in giù, ove lo spazio si richiede maggiore.

Dunque le colonne isolate, e considerabilmente distanti dal muro, come ne' portici, e ne' peristili, non si debbono mai soprapporre ai piedestalli: comparirebbero come uomini sopra i trampoli: e tali appunto sembrano i disegni dello Scamozzi, e le colonne del Tempio di Scisi (*Tav. VIII. Fig. O*), l'unico esempio antico di tanta deformità. In tutte le altre opere antiche le colonne sempre sorgono o immediatamente dal suolo, o da un basamento

praticavano gli antichi nelle scene de' loro teatri, e negli archi trionfali, e come si pratica nelle nostre chiese entro i cori, e negli altari. Per questa insufficientissima ragione i piedestalli sarebbero sempre necessari in tutti i portici, e in tutti i tempii, perchè si dà qualche persona, che impedisce alle altre l'intero aspetto della colonna. Ma questi impedimenti non sono montagne.

Si faccia soltanto uso de' piedestalli, ove l' assoluta necessità indispensabilmente li richiegga, e si preferiscano sempre i piedestalli continuati, vale a dire i basamenti, ai piedestalli isolati. Alcuni autori hanno concepita una terribile avversione contro i piedestalli, nauseati forse dal mostruoso abuso, che ne hanno fatto gli architetti moderni, specialmente nell' interiore delle chiese, ove intorno agli altari se ne veggono le cataste per sostener colonne, che nulla sostengono. Quivi non è necessità, ma pura ignoranza.

L' avarissimo uso de' piedestalli deve essere accompagnato dai due necessari requisiti, il primo de' quali è la semplicità della loro forma, e l'altro la giustezza de' loro rapporti.

Le figure triangolari, circolari, poligone, e mistilinee con risalti, scantonamenti, o gonfiature al dado, ridotte in forma di balaustro, o contornate di cinture, di festoni, e di riquadri di strane figure sono strambalatezze insoffribili ne' piedestalli, come in tutto il resto della bella architettura. Vaneggiamenti del

P. Pozzi. Il dado certamente deve essere più o meno ornato di riquadri rettilinei, o lasciato semplice, secondo richiede l'ordine, cui è sottoposto, e secondo il carattere dell'edificio. Lo stesso riguardo deve anche determinare la semplicità, o l'ornamento delle basi, e delle cornici de' piedestalli.

Rispetto alle dimensioni del piedestallo gli autori sono al solito discrepanti fra loro. Il Vignola gli dà $^1/_3$ dell'altezza dell'ordine. Più sobriamente il Palladio gli assegna circa $^1/_4$. Il piedestallo è un difetto; meno alto, meno difettoso.

Altrove si parlerà della varia specie di piedestalli, che s'impiegano fuori degli ordini.

CAPITOLO XV.

DEGLI INTERCOLONNI

L'intercolonnio è lo spazio fra colonna e colonna. Per ben proporzionare questi spazi, bisogna aver riguardo a tre cose, alla solidità, alla comodità, alla bellezza.

Gl'intercolonni non debbono mai essere sì spaziosi, che la solidità reale o apparente ne soffra; nè sì angusti da impedire una sufficiente qualità di luce, o l'ingresso libero agli uomini per passarvi speditamente con quegli arnesi, che secondo la qualità degli edifizi possono portarvi. Questi due così essenziali riguardi debbono combinarsi con una certa eleganza di

proporzione grata all'occhio, donde vien quello che si chiama bello.

La regola principale è questa. Se le colonne grosse si situano troppo vicine, compariscono più grosse di quello che realmente sono; e se le colonne delicate si situano troppo distanti, sembrano più delicate di quello che sono in loro stesse.

Su questa regola Vitruvio ha stabilite cinque specie d'intercolonni, che sono le seguenti:

Intercolonni	Diametri della Colonna	Altezza della Colonna
1. Picnostilo (*Tav. IX fig. F*)	$1\frac{1}{2}$	19
2. Sistilo (*Fig. E*)	2	$18\frac{1}{2}$
3. Eustilo (*Fig. D*)	$2\frac{1}{2}$, o $2\frac{1}{4}$	17
4. Diastilo (*Fig. C*)	3	17
5. Areostilo (*Fig. B*)	4	16

I due primi, che sono i più stretti, sono stati accordati al corintio, che è il più delicato. Quello di mezzo all'ionico; e i due ultimi, che sono i più spaziosi, al dorico, che è il più massiccio. L'ultimo però, che è di 4 diametri, non veniva usato dagli antichi, che nel dorico più semplice, o sia nel toscano, in cui si praticavano gli architravi di legno.

Lo Scamozzi ha ragionato meglio sugli intercolonni, e gli ha stabiliti in quest'altra maniera:

Toscano	3	
Dorico	2 3/4	Diametri della colonna
Ionico	2 1/2	
Composito	2 1/4	
Corintio	2	

In questa guisa sembra meglio osservata una giusta progressione per tutti gli ordini, e sono tolti quegli estremi di 4 e di 1 1/2 troppo eccedenti di Vitruvio.

Il Vignola ha stabilito in tutti gli ordini quasi lo stesso intercolonnio, e questo suo metodo, a ben considerarlo, è il migliore di tutti. Poichè lasciando da parte i due estremi intercolonni Vitruviani, il primo de' quali è troppo angusto, e l'ultimo troppo spazioso, e ritenendone i tre di mezzo, cioè il sistilo di 2 diametri pel corintio, l'eustilo di 2 1/2 per l'ionico, e il diastilo di 3 pel dorico, con questi tre intercolonni si va ad eseguire la regola prescritta, in cui, essendo le colonne tutte della stessa altezza, si vede la gradazione degl'intercolonni, che sono maggiori, quanto più grande è il diametro della colonna, e perciò il pincnostilo presso gli antichi, ai quali l'uso della colonna era famigliare, poteva servire, ma non già a noi, che adoperando colonne mediocri avremmo intercolonni inservibili. Con questo metodo si ha il vantaggio di dare a ciascun ordine più intercolonni, come spesso richiede il bisogno; laddove negli altri sistemi ciascun ordine viene limitato ad una certa specie d'intercolonnio.

Avendo così più intercolonni per ciacun ordine, non si ha che disporli secondo il comodo, e la convenienza. Nè vi è bisogno che i tre predetti intercolonni sieno scrupolosamente eseguiti secondo le misure di Vitruvio. Qualche leggera alterazione è necessaria per la regolarità della divisione del soffitto, ed affinchè i modiglioni corrispondano esattamente all' asse della colonna; cosa molto trascurata dagli antichi, quantunque sia più sensibile l' irregolarità del soffitto, che qualche leggera alterazione nell' intercolonnio.

Nel dorico però gl' intercolonni debbono necessariamente differire da quelli degli altri ordini, per motivo del suo fregio, richiedendosi che l' intercolonnio non sia nè meno di un triglifo, nè più di tre; il migliore però è quello di due triglifi.

In una facciata le colonne debbono sempre essere in numero pari, affinchè nel mezzo ci sia un intercolonnio corrispondente alla porta, o all' ingresso. In un tempio di Pesto, se pure è tempio, si osserva un portico di 9 colonne, così che nel mezzo, in vece d' intercolonnio, è una colonna, in corrispondenza della quale siegue entro la cella una serie di colonne, che dividono la cella in due parti. Lo stesso si osserva in un portico di cinque colonne in un tempio dell' Isola d' Egina, e in due altri nell' Egitto, uno detto Romembù, e l' altro del serpente Rnuphis. Queste sono opere della più remota antichità, quando l' arte ancor fanciulla,

non sapendo come meglio sostenere il tetto ne' grandi edifizi, v'impiegò per lungo nel mezzo una fila di colonne, che reggessero la tratta degli architravi. Quindi il *columen*, o sia il colmo del tetto, donde Vitruvio deriva la denominazione di colonna.

Gl' intercolonni ne' portici, ne'vestiboli, nelle gallerie, ne' peristili, debbono essere fra loro uguali, per quanto sia possibile; e se quello di mezzo si richiede talvolta più largo, sialo, ma meno apparente che si può; come lo è in quasi tutti i monumenti romani, dove questo maggiore slargamento è di un modiglione di più, ovvero di un triglifo e di una metopa; ma negli edifizi greci, specialmente in quelli del tempio di Pericle, tutti gl'intercolonni sono uguali, senza aver riguardo nè a porte, nè a pilastri, e sono incomparabilmente i più belli; convien però eccettuarne i propilei, cioè quei portici, che servivano d' ingresso alla cittadella d' Atene, e che sono anche del bel secolo di Pericle; quivi l' intercolonnio di mezzo era più largo di quelli di fianco per ben caratterizzare, che questo edifizio era una porta.

Le colonne angolari debbono essere un tantino più grosse delle altre, e questo divario suole fissarsi ad $^1/_{50}$ del diametro. Non è solo per motivo di solidità, che tali colonne richieggono maggior grossezza, ma anche perchè circondate dall' aria aperta non sembrino più sottili. Forse gli antichi hanno perciò usato talvolta di mettere negli angoli colonne ovali,

vedendosi due capitelli di questa forma su la scalinata della Trinità de'Monti a Roma, ed altri consimili frammenti ha veduti M. le Roy nell'Isola di Delos; ma una tal pratica, se mai è stata in uso, non merita imitazione, poichè quella forma ovale non è in se stessa piacevole, e meno lo diviene a canto delle colonne rotonde.

Nei piccioli edifizi, come sono quei tempietti, ed altre decorazioni usitate ne' giardini, e nei piccioli casini. è necessario fare gl' intercolonni, più larghi del solito, perchè la picciolezza del diametro non darà sufficiente spazio da passarvi comodamente; perciò non si debbono fare più stretti di tre piedi, che è un passaggio comodo per un uomo della maggior corporatura.

In generale, o sieno le colonne isolate, e lontane dal muro, o vicine, o incastrate, sempre negli intercolonni si deve combinare il solido, il comodo, ed il bello. Onde se le colonne sono isolate e distanti dal muro, gl' intercolonni debbono essere tali, che oltre la loro solidità, e bellezza, ciascuno dia facil passaggio secondo l'uso, cui sono destinati. Si veggono spesso nei portici degli edifizi moderni, e specialmente nei tempii, ove l'intercolonnio di mezzo è larghissimo, e i laterali sì angusti, che sono impermeabili. Che perdita di spazio necessario in un luogo di concorso! Quante colonne mal impiegate! Tali sono in Roma i portici di s. Maria in Via Lata, e della Pace, opere di Pietro da Cortona; tali sono nelle due

chiese gemelle al Popolo, nel Noviziato dei Gesuiti ec.

Quando poi le colonne sono vicine, o incassate al muro, gl'intercolonni debbono essere in maniera, che le porte, le finestre, le nicchie vi si possano situare così esattamente, che i loro stipiti rasentino lo zoccolo delle colonne. Niente deve esservi nè di superfluo, nè di mancante, e molto meno dello storpiato.

Se gli architetti avessero sempre considerati gli intercolonni in questo triplice aspetto, non si vedrebbero le colonne in un medesimo edifizio poste così alla carlona, ora sì vicine che quasi si toccano, ed ora lontane un miglio, con l'apprensione che l'architrave si spezzi.

Il numero degl' intercolonni dipende dall'etensione de'pezzi, che si hanno da decorare. Gl' intercolonni però determinano alcune particolari dimensioni, come padiglioni, avancorpi, cortili, vestiboli, pezzi di appartamenti nobili ec., quali cose richiamano poi altezze proporzionate fra loro, e relativamente alla distribuzione interna, ed al carattere dell' edifizio. Quindi si osservi, che delle più picciole parti degli ordini si viene a poco a poco ad estendere, ed a determinare tutto l'edifizio.

CAPITOLO XIV.

DELLE COLONNE BINATE

Da quanto finora si è detto degl' intercolonni, si rileva non esser molto lodevole l'uso di

accoppiare le colonne, uso tanto favorito da' moderni, e non del tutto ignoto agli antichi, come mostrano le ruine di Palmira, un arco trionfale di Pola, e qualche altro picciolo esempio, ma non mai adottato nè dai Greci, nè dai Romani (32).

E che v'è di vago in queste colonne binate fra loro sì vicine, che i capitelli, e le basi si toccano, o quasi si toccano? Sembra anzi che sieno contro la natura, la quale non va a salti, ma per insensibili gradazioni passa da cosa a

(32) Si aggiunga l' arco trionfale di Traiano sul molo del porto di Ancona, che questo e quello di Augusto in Pola sono pure opere romane. Ma se pur anche i Greci ed i Romani ci avessero lasciato un numero maggiore di esempi, non per ciò basterebbe per laudare le colonne accoppiate. per non cadere nel difetto di due principii contrari all' unità (pregio singolarissimo della buona architettura), cioè che gl' intercolonni sono ora larghi, ora stretti: al che unendo tutti gli altri inconvenienti dall' A. esposti, non è tal pratica da abbracciarsi senza l' estremo caso e bisogno di un qualche ristauro o sito obbligato che la difenda. Per convincersi del buono effetto dei colonnati semplici e della mediocre riuscita de' colonnati composti, vedansi in Milano gl' imponenti cortili loggiati del così detto Collegio Elvetico, ed il cortile del Seminario vescovile nella stessa città, architettati, il primo con intercolonni di egual larghezza, ed il secondo con colonne binate, ambedue architravati; e di un gusto d' architettura meno puro vedansi anche i cortili con peristili semplici ad arcate di s. Vittore, ed i composti di colonne binate di quelli del palazzo di Brera: poi se si ha coraggio si prosiegua nel mal uso di binar le colonne senza l' estremo bisogno di tale ricercata pratica, che debb' essere stata introdotta come tant' altre inutilità, da qualche novatore per singolarizzarsi.

cosa; e perciò a noi piace tanto la distribuzione fra colonne, o fra altri oggetti ugualmente distanti. Di più, cagionano difficoltà grandi, e talvolta insormontabili per la regolare distribuzione de' triglifi, de' modiglioni, e del soffitto. E finalmente perchè fare col più, e con maggior dispendio quello, che si può fare col meno?

In alcuni casi però esse sono necessarie. Alle cantonate degli edifizi, ornati di ordini, ma in picciole, e mediocri divisioni, pare che non si possa fare a meno di non accoppiare nell' angolo una colonna, o un pilastro, affinchè ivi sia maggior fermezza, e il pieno riesca almeno uguale agli altri, che ricorrono per la facciata, come è in quella del tempio di Trevi, dove una colonna è accoppiata ad un pilastro (V. *Tav. VIII. Fig. N, a*). È vero che in tali angoli si suole perciò mettere delle bugne, o delle fasce, ma questo spediente non conviene, ove signoreggiano gli ordini di architettura.

Quando però l' edifizio è in grandi ripartimenti, e le finestre sono molto spaziate, non è necessario questo accoppiamento, perchè la differenza de' pieni è poco visibile.

Ma si ha bensì necessità di accoppiar le colonne in que' siti obbligati, quando, date le finestre, le porte, le nicchie, o altre decorazioni, gl' intercolonni riescono troppo spaziosi, e in conseguenza deboli e spiacevoli. È chiaro allora, che coll' accoppiare le colonne l' intercolonnio maggiore diviene non solo proporzionato,

ma anche forte, perchè i pezzi dell' architrave vanno l' uno dentro l' altro. Ma gl' intercolonni minori riescono d' una angustia meschina. Tale è la famosa colonnata del Louvre (*Tav. IX. Fig. L, I*), in cui il Perault ha stabilito il suo areostilò, cioè una tale disposizione di colonne, che il maggiór intercolonnio è di diametri 3 $^1/_2$, ed il minore soltanto di $^1/_2$ diametro.

Nascono ancora degli altri casi, che richieggono questo accoppiamento; come nel piano superiore del cortile di Caprarola (*Tav. IX. Fig. A*), dove l' estrema larghezza de' piedi-dritti del rustico inferiore ha obbligato il Vignola ad usarvi di sopra colonne binate.

Sono dunque le colonne binate un bisogno, che non si deve fare volontariamente nascere, ma nasce spesso anche nelle opere più ben intese. Quando però si è costretto dalla rara necessità a praticarlo, conviene usare ogni cura per rendere meno sensibili, e meno disaggradevoli le irregolarità cagionate da quella difettosa disposizione. Queste irregolarità sono, che i modiglioni difficilmente corrispondono nè al mezzo degl' intercolonni, nè all' asse delle colonne. Per isfuggire questo inconveniente l' architetto del prementovato peristilio del Louvre ha slargati ed i modiglioni, e i loro intervalli (*Tav. IX. Fig. L, ab*): la distanza da un centro all' altro in quei grandi intervalli è di un modulo, e 13. minuti; e negli intercolonni piccioli è di un modulo, e 15 minuti. Questo

metodo, benchè tollerabile in quell'edifizio grande, dove la banda del dentello non è tagliata, e gli angoli sono terminati da' pilastri non rastremati, non è da imitarsi in altri casi, perchè o si dovrebbe slargare tutta la cornice, e alterare tutte le sue proporzioni, o i modiglioni non caderebbero regolarmente sopra i dentelli, che non ci debbono essere, o i cassettoni del soffitto, in vece di essere quadrati, riuscirebbero oblunghi, e l'intervallo tra l'ultimo modiglione, e quello che è sopra la colonna angolare, sarebbe molto minore degli altri.

Per evitare queste irregolarità, la maniera migliore, e più semplice è di mantenere una regolare distribuzione nel cornicione, senza alterare punto le sue misure, incominciando a ripartirlo dalle due estremità dell' edifizio. In questa guisa i cornicioni corrisponderanno al mezzo di ciascuna colonna, e sì vicino al mezzo degl' intercolonni, che il divario ne sarà impercettibile. Il solo inconveniente di questa pratica è, che i tre intercolonni centrali dell'edifizio riusciranno $^1/_3$ di un modulo più larghi di quello, che sia necessario per 11. modiglioni. Ma questa è una minuzia, che si può facilmente dividere, e rendere impercettibile in una lunghezza sì grande.

Si deve ancora avvertire, che nell' accoppiamento non vanno disgiunti i plinti delle colonne, per così evitare la vista disgustosa di quei piccoli intervalli, che rimarrebbero fra plinto e plinto.

Dove le colonne binate possono avere un uso più legittimo, è, quando s' impiegano, non secondo la lunghezza, ma secondo la larghezza del muro, dove questo sia tanto grosso, che una sola colonna non basti a sostenerlo. Si vede di ciò un esempio antico nel Mausoleo di Bacco presso s. Agnese fuori di Roma (*Tav. IX. Fig. K.*). Quivi le colonne sostenenti la cuba sono poste in cerchio a due a due, pigliando la grossezza del muro: onde a chi sta sotto la cuba ogni paio di colonne si presenta non in maestà, ma in fuggita. Il Palladio grand' imitatore delle cose antiche fece una cosa consimile nel suo bel chiostro di s. Giorgio Maggiore in Venezia. Di un gusto diverso è il cortile arcuato col loggiato superiore del palazzo Borghese (*Fig. S*), dove le colonne non sono accoppiate per la lunghezza del muro; ma pure vi stanno bene, perchè in quegli archi la lunghezza del muro si può prendere per la sua larghezza; ed essendo inoltre l' opera grande, quadrangolare, quell' accoppiamento vi dà forza e leggerezza, ed un certo movimento grazioso. In somma l'accoppiamento delle colonne deve nascere dalla natura stessa della fabbrica, e da una necessità tale, che sembri che senza di quel doppio sostegno l' edifizio non possa nè costruirsi, nè sussistere.

CAPITOLO XVII.

DEGLI ARCHI

Gli archi non sono di tanta magnificenza, e bellezza, come le colonnate piane; ma sono più solidi, meno dispendiosi, e più comodi per cortili, per ingressi, per piazze, e per tutte le aperture di straordinaria grandezza, come si richieggono specialmente a' tempi nostri per la frequenza delle carrozze.

Varie sono le maniere, di costruire e decorare gli archi; 1. con sole colonne: 2. con piedi dritti semplici; 3. con piedi dritti ornati di colonne, o di pilastrini.

1. Le colonne sole non si possono impiegare pegli archi, che iu due modi; 1. coll' impostare gli archi immediatamente sopra i capitelli delle colonne (*Tav. IX. Fig. G*). Barbarismo gran tempo in credito, e non ancora intieramente estinto, quantunque sia visibile lo strapiombo del piede dell' arco, e la solidità reale, ed apparente ne rimanga offesa (33). Perchè terminando il piede, o l' imposta dell' arco in un quadrato (*Fig. G''. a*), essendo la colonna

(33) Il primo esempio di queste arcate, e che fa epoca in Italia, comparve nel palazzo di Diocleziano in Spalatro: tempo in cui il buon gusto dell' architettura era presso che decaduto.

rotonda, o quel quadrato spunta fuori co' suoi angoli dalla circonferenza del circolo, che è sezione della colonna; ed allora rimane senza sostegno una porzione dell' arco; o esso quadrato resta iscritto nel circolo (*Tav. IX. Fig. G'. b*), ed allora quattro sezioni del fusto della colonna rimangono inutili, non avendo che sostenere: con che si manca alla perfezione in eccesso, ove nell' altro supposto si mancava in difetto. Potrebbero al più al più tali archi servire in qualche pezzo di architettura finta di legno, o di verdura per ispettacoli passaggeri.

Il 2. modo è di voltare gli archi sul soprornato delle colonne, con porre a canto alle colonne reggenti altre colonne, che sostengono in piano il predetto soprornato (*Fig. R*). Questo metodo è ben elegante, quando l' intercolonnio minore riesca secondo le proporzioni prescritte degl' intercolonni, e di comodità sufficiente al passaggio, alla luce, ed agli usi, cui l' edifizio è destinato.

3. L' uso de' semplici piedi dritti per sostegno degli archi è naturale, e ben conveniente alle opere più robuste.

L' altezza del vano degli archi non deve mai essere nè molto più, nè molto meno del doppio della loro larghezza. Onde si può dare una regola generale, e conveniente per tutti gli archi degli ordini diversi, la quale consiste in dividere la larghezza data di un arco qualunque in 12 parti uguali, ed assegnarne

all' altezza degli ordini nel modo seguente (34):

Toscano, o Rustico	23
Dorico	24
Ionico	25
Corintio	26

La larghezza de' piedi-dritti non vuole essere nè molto maggiore della $^1/_2$ nè minore de' $^2/_5$ della larghezza della luce, essendo già i pie-dritti senza piedestalli: in questa guisa ella corrisponderà al carattere degli ordini. I piedi-dritti angolari, che debbouo fare maggiore resistenza, vogliono essere più larghi degli altri della $^1/_2$, del $^1/_3$, o del $^1/_4$. Nel teatro di Marcello la larghezza de' piedi dritti è $^2/_3$; e nell' anfiteatro di Verona è uguale a quella

(34) Prima di risolversi a favore della regola che dà l' A., potrebbero farsi due osservazioni: 1. che l' arco dorico dipende soltanto dalla regolare distribuzione de' triglifi e delle metope: la seconda, che l' opinione generale, il buon senso e la ragione vogliono che l' altezza dell' arco più leggiadro e bello non sia maggiore di due sue larghezze, cioè della più semplice proporzione di uno a due; e ciò per la duplice ragione, 1. che più l' arco s' innalza, allungandosi il piedritto, l' arco s' indebolisce; 2. che una maggior altezza diverrebbe inutile, e darebbe nel goticismo. Fissate pertanto le rispettive altezze degli archi dorico e corintio, l' altezza media proporzionale fra le altre due sarà quella dell' arco ionico, e ne verrà la seguente analogia descritta nell' unita tabella:

Archi senza chiave.

DORICO		IONICO		CORINTIO	
Larghezza	*Altezza*	*Larghezza*	*Altezza*	*Larghezza*	*Altezza*
mod. 8. 1/2	m. 15. --	m. 9. --	m. 17. --	m. 9. 1/2	m. 19. --

Archi colla chiave.

mod. 8 1/2 m. 14. -- m. 8. 3/4 m. 16. -- m. 9. --- m. 18. --

Larghezze senza chiave.

mod. 8. 1/2 mod. 9. --- m. 9. 1/2 } *Progressione aritmetica di un mezzo*

Larghezze colla chiave.

mod. 8. 1/2 mod. 8. 3/4 m. 9. --- } *Progressione aritmetica di un quarto*

Altezze senza chiave.

mod. 15. --- mod. 17. --- m. 19. ---

Altezze colla chiave.

mod. 14. --- mod. 16. --- m. 18. ---

} *Progressione aritmetica di due*

della luce, o sia del vano. Onde si può stabilire la larghezza de'piedi dritti uguale a quella del vano negli edifizi toscani, o rustici, di $^2/_3$ ne' dorici, della $^1/_2$ ne' ionici, e dell' $^1/_3$ ne' corinti. Ma conviene ancora aver riguardo al peso, che loro sovrasta (35).

La loro grossezza poi dipende dalla larghezza del portico; perchè debbono essere abbastanza forti da resistere alla spinta della volta. Ma riguardo alla bellezza dell' edifizio non dovrebbero essere meno del $^1/_4$ della larghezza dell' arco, ne più del $^1/_3$.

Questi piedi-dritti si sogliono talvolta ornare di bugne, e farsi abbastanza larghi da contenere finestre, porte, nicchie (*Tav. IX. Fig. A*).

La parte circolare dell' arco, o sia la sua fronte si chiama archivolto arricchito di modanature. Questo archivolto è talvolta nel suo mezzo interrotto da una mensola, o da una

(35) Parlando o trattandosi d' archi per loggiati, la metà della larghezza degli archi che l' A. assegna per estremo maggiore ai piedritti, riesce troppo mastina, e leva via troppa luce: pare perciò che starebbe meglio di 2/5 la maggiore e di 1/3 la minore, procurando che gli ultimi piedritti (se lo scompartimento il comporta) sieno più grossi: e non potendosi, per amore della solidità, non sieno minori di quelli di mezzo. Nel teatro di Marcello in Roma e nell' anfiteatro di Verona i piedritti, in comparazione delle luci degli archi, sono eccedentemente larghi.

chiave (*Tav. IX. Fig. T. a*), o da qualche ornamento di scultura: le quali cose fanno tutte ufficio di sostegno alla lunga tratta dell'architrave (36).

3. Finalmente questi piedi-dritti si accompagnano o con colonne (*Fig. M, N*), o con pilastri (*Fig. N*). Questa terza specie di archi non sembra la più felice ad alcuni architetti, i quali filosofano così: » Le colonne, ed » i piedi-dritti sono due sostegni differenti da » non porsi tutti due in opera per sostenere » lo stesso peso. Se le colonne hanno forza » abbastanza da reggere al sopra posto cari- » co, perchè unirle ai piedi dritti delle arca- » te? Se poi esse non sono sufficienti, se ne » moltiplichi il numero fino alla sufficienza, e » si sottopongano agli archi in piano. Ma que- » sta moltiplicazione di colonne talvolta ca- » gionerà imbarazzo; ovvero la solidità della » fabbrica, o l'uso cui si destina, richiederà » arcate, ebbene, si facciano arcate con pie- » di-dritti semplici senza inutili colonne, e si » eviterà una insignificanza, ed una spesa su- » perflua. La smania di ornare ha fatto ca- » dere in queste inutilità disgustevoli, tanto più » disgustevoli, che le cornici delle imposte » vengono ad esser tagliate dalle colonne, o » da' pilastrini appoggiati, o incastrati ne' pie- » di dritti. Nè questo deforme inconveniente

(36) In questo caso, la mensola o chiave, per mostrare di bene stringere l'arco e sostenere con forza l'architrave, è necessario che sia lunga almeno due moduli.

» può scansarsi col porre le colonne intera-
» mente staccate da essi piedi-dritti, perchè
» tanto quella cornice rotonda nascosta sembra
» tagliata; e poi, che cosa significavano allora
» quelle colonne »? Quindi questi architetti
filosofi conchiudono: Giammai archi con piedi-
dritti corredati di colonne, o di pilastrini.

Questo raziocinio è più specioso che giusto. Poichè 1. non è già vero, che il piede-dritto sostiene l'arco, cioè il masso del muro, e la colonna ne sostiene la superficiale decorazione. 2. Il comodo richiederà spesso archi grandi, e ben solidi; dunque piedi-dritti. Ma la convenienza dell'edifizio richiederà ancora sontuosità di decorazione. Or in questo caso si potrà fare a meno di non usare archi con piedi-dritti accompagnati da pilastrini, o da colonne? Altrimenti s'incorrerebbe in gran difetti, come di massi enormi sopra il voto, d'intercolonni eccessivamente spaziosi, il che è contro la solidità, ovvero d'intercolonni ineguali, che produrrebbero e deformità, ed imbarazzo (37).

(37) Quando l'edificio richiede sontuosità, nobile ordinanza e larghi passaggi non si conosce miglior modo che di fare arcate sopra piedritti composti di colonne e di alette a terra, checchè ne dicano alcuni architetti; si riescirà nell'intento, se nella distribuzione o compartimento vi sarà buona simmetria fra gli archi ed i piedritti, se egualmente il più semplice rapporto regnerà fra le colonne e le alette, cioè di uno a due; se gli archi saranno di giust' altezza in ogni ordine con chiave o senza; se realmente e visibilmente gli archi faranno precisamente il debito loro ufficio di sostenere, e se saranno di tutto sesto. Con tali preordinazioni, figlie del comodo, della

Dunque questa sorte di archi è talvolta necessaria, ed anche plausibile per la varietà dell'architettura. Convien però confessare, che non è certo la più bella; e benchè oggi la più usitata, deve farsene il maggior risparmio, ed eseguirsi colle precauzioni, che si anderanno ad esporre.

In generale il buou successo delle arcate dipende 1. dalla forma della luce; 2. dalla applicazione degli ordini; 3. dalla giustezza dei pezzi compresi nelle arcate, come delle alette; 4. delle imposte; 5. degli archivolti; 6. delle chiavi.

I. *Della miglior forma degli archi.*

La forma migliore per gli archi è la semicircolare. Gli archi abbassati, o scemi, cioè quelli che fanno una porzione di circolo minore della metà, sono di una forma men bella, come lo sono i rialzati, cioè quelli di una porzione di circolo maggiore della metà. Lo stesso è degli archi elittici; ma i più svistosi sono gli archi gotici, i quali consistono in due porzioni circolari, che si riuniscono in un angolo acuto nella sommità: questi però sono i più forti, e possono avere il loro buon uso.

La loro grandezza vien regolata dall'uso, cui debbono servire, ed i loro rapporti debbono

solidità e della ragione, e cresimate dal fatto, i loggiati riusciranno belli e piacevoli.

corrispondere al vario carattere degli ordini, come si è detto di sopra: anche i piedritti debbono essere relativi all'espressione degli ordini.

II. *Applicazione degli ordini agli archi.*

Gli ordini vi debbono dominare sopra tutte le altre parti, ma non vi hanno da comparir colossali. Coll' innalzarli sopra piedestalli divengono piccioli, e senza piedestalli compariscono talvolta troppo grandi; onde il miglior espediente è piantarli sopra piccioli zoccoli, che li assettano meglio sul suolo irregolare, e li difendono dalla pioggia, e dagli urti.

L' intercolonnio deve comprendere la larghezza dell' arco, e delle alette ben proporzionate, venendo determinato dalla regolarità della cornice, qualora questa abbia de' modiglioni.

Le colonne hanno da essere alte, quanto la larghezza della luce. L' altezza delle chiavi si ha col sottoporre alle basi uno zoccolo alto da 1 $^1/_2$ fino a due moduli (38).

(38) L' altezza delle colonne dipende semplicemente dall' ordine a cui appartengono, e (essendone coll' ordine l' arcata) dall' avere l' arco sì o no la chiave : con questi dati, se l' arco non avrà la chiave, ma soltanto l' archivolto, la colonna allora sarà alta quanto è l' arco, più la larghezza dell' archivolto, a cui sarà tangente l' architrave : se poi l' arco avrà la chiave, che debb' essere sempre di due moduli per far forza di sostenere in mezzo l' architrave, in questo secondo caso la colonna sarà alta quanto è alto l' arco, più la lunghezza della chiave. Quando

Le colonne vi debbono essere isolate, e incassate meno che si può.

III. *Delle alette*.

Le alette sono porzioni del pie-dritto di qua e di là della colonna, o del pilastrino. La loro giusta larghezza dipende dall' intercolonnio; qualora sono troppo larghe, o troppo strette, le colonne vi stanno male. Le alette de' monumenti antichi sono larghe a proporzione del peso soprapposto, per così far comparire l' edifizio più solido; ma a motivo della solidità sarebbe meglio accrescere la grossezza dei piedritti piuttosto che la loro larghezza, altrimenti si vanno a sconcertare tutte le parti componenti la bellezza delle arcate (39). Il

vi sieno colonne isolate, o anche incastrate 1/3 del loro diametro (che è tutto il più), gli archi debbono avere sempre la chiave; altrimenti, per lo troppo sporto dell' architrave, la solidità reale ed apparente resterebbe offesa.

(39) La giusta e ben proporzionata larghezza delle alette, affinchè le colonne vi stiano bene, sarà di un modulo, perchè il diametro della colonna o del pilastro essendo due, si avrà la semplicissima proporzione di uno a due fra le alette e le colonne, come si disse alla nota 36. Oltre che le alette, rispetto al diametro delle colonne, riesciranno di buona proporzione, l' archivolto di più sarà e mostrerà di essere atto a sostenere nel mezzo la gran lunghezza dell' architrave; la qual attitudine si vede riuscir meschina, esile ed inconveniente, quando far si volessero le alette larghe meno d' un modulo. Dunque (taluno potrebbe replicare) per rendere l' arco più solido, si faccia più larga l' aletta, ed in conseguenza l' archivolto. In questo caso, si risponde, un solo intento si

Vignola, e il Palladio non sono molto riusciti a proporzionare le alette, almeno nei loro trattati di architettura.

Le alette debbono essere più larghe in ragione della robustezza degli ordini, e negli archi più alti debbono esser più larghe, che ne' bassi. Dalla giustatezza delle alette dipende quella dell' archivolto, il quale determina le imposte e le chiavi.*

La miglior proporzione delle alette per gli archi senza piedestallo è il semidiametro della colonna; e per gli archi con piedestallo moduli 1. $^1/_4$: pochi minuti più o meno non guastano; ma qualora divenissero troppo strette, è meglio togliere il pie-dritto; e se sono troppo larghe, giova usarvi il piccolo ordine.

IV. *Delle imposte*.

Le imposte degli archi non vanno quasi mai omesse, o almeno si ha da supplire con una piatta-banda. In tutti gli archi misti di piedritti, e di ordini le imposte sono per lo più tagliate irregolarmente dai fusti delle colonne,

avrebbe, quello, cioè, della inutile maggior solidità, ma si perderebbe l' eleganza e la bellezza; qualità in architettura risultanti dalle buone proporzioni. Per essere poi coerenti, i piedestalli sotto le colonne non vi debbono mai essere (V. il testo al cap. XIV); ma quando pure un qualche estremo bisogno lo richiedesse, la larghezza di un modulo che si assegna alle alette, è sufficiente per porvelo, senza timore che la sua cimasa impedisca di liberamente passare vicino.

o de' pilastri; e questo è tanto più sensibile, quanto più le colonne sono incassate nel muro (40). Per evitare tal difetto, bisogna o tralasciare le imposte, come ha praticato il Vignola nella posta degli orti Farnesiani; o fare delle alette tanto larghe da potervi ricavare un riquadro, che impedisca il ricorso della imposta fino ai fusti; o ridurla a minore aggetto, che non sorpassi quello delle colonne, o de' pilastri. Quando ciò non sia eseguibile, convien mutilare le imposte, ed iscrivere l'arco entro un gran riquadro.

Nell' arco di Settimio Severo l' imposta è profilata tanto dalla parte del pilastro, come dalla parte del vano (*Tav. IX. Fig. P*), per così evitare il taglio, ch' essa imposta soffre dal pilastro. Quivi l' effetto non è cattivo, perchè le alette sono molto grandi, ma dove fossero picciole, il ripiego sarebbe insulso: ed anche quivi guardandosi di fianco, non fa troppo buona comparsa.

L' ufficio della imposta è di ricevere la ricaduta dell' arco, che suole farsi di maggior larghezza, per nasconder l' unione della sua

(40) Che cosa intenda qui l' A. per *piattabanda* da supplire all' imposta, non mi è stato possibile indovinarlo. Senza badare se il Vignola o qualche altro architetto abbia alcuna volta usato di fare archi senza imposte, ottimo consiglio è quello che dà l' A. di non ometterle mai. Soltanto si modifichino in modo che il loro aggetto non oltrepassi il diametro della colonna parallelo al muro, o il risalto della pilastrata; nel che non è difficilissimo il riuscirvi.

linea curva colla retta del pie-dritto, ovvero affinchè questa dimostri da principio un corpo più resistente, che riceva il peso, e la spinta dell' arco? Dunque più gli archi sono grandi, più forti debbono comparire le imposte. Si deve però sempre avvertire, che la sua maggiore, o minore altezza abbia la proporzione di un capitello di pilastro, formato dall' altezza, o dalla larghezza dell' aletta del carattere dello stesso ordine, che decora l' arco; così che si potrebbe fare l' altezza delle imposte, quanto è la larghezza, che hanno le alette nella loro parte inferiore, o poco più. Altri le stabiliscono di un modulo, cioè quanto l' aletta.

In tutti gli archi è da osservarsi, che la parte circolare non nasca immediatamente dalla imposta, ma alquanto al disopra cioè $^1/_4$, la $^1/_2$, o i $^2/_3$, secondo il maggiore, o minore aggetto di essa imposta, affinchè da un giusto punto di veduta possa scoprirsi l'intera curva (41).

Nei grandi archi, dove l' imposta è un intero cornicione, o altra cornice di grande sporto, si farà al di sopra un plinto alto quanto

(41) Non pare necessaria la legge che stabilisce l'A. di 1/4 1/2 2/3, ma piuttosto sia da osservarsi che il piedritto s' innalzi sopra l' imposta più o meno, secondo la distanza del punto da cui possa vedersi l' edificio, senza che lo sporto dell' imposta nasconda alcuna parte dell' arco nel suo nascimento: d' ordinario non disdice, quando si faccia alto quanta è la proiezione del sottoposto corniciame.

lo sporto (*Tav. IX. Fig. Q, 4*): il vivo di detto plinto sarà a piombo con quello del piedritto, e il principio dell'arco sarà un poco più in dentro (42). Ma se questo rialzamento produce irregolarità nella chiave, o nell'archivolto, va l'imposta celata più in giù del suo punto.

L'imposta deve essere elevata in maniera, che non divida mai la colonna per metà, ma deve lasciarne $^2/_3$ in giù (a).

V. *Degli archivolti.*

Ordinariamente l'archivolto va unito coll'imposta; e tolta questa, è meglio togliere anche quello. Negli edifizi semplici, e dove le alette riescono troppo strette, e dovunque non possono avere le loro proporzioni, gli archivolti si debbono omettere.

L'archivolto è meno alto, e meno sporgente che l'imposta, nè suole esser maggiore dell' $^1/_8$, nè minore del $^1/_{10}$ del vano. La moltiplicità de' suoi membri deve essere relativa al carattere degli ordini (43). Alcuni lo profilano

(42) In tal caso deesi avvertire che il plinto non sia sul vivo del sottoposto piedritto, ma un poco più in fuori, affinchè il nascimento dell'arco non si allarghi: ovvero in iscambio del plinto, meglio sarà senz' altro di alzare, come si disse, il piedritto sopra l'imposta.

(a) *Fig. T* contenente tutto ciò che si prescrive nei numeri antecedenti I, II, III, e nei seguenti V, VI.

(43) Non si capisce bene cosa intenda l'A. per *vano*,

a somiglianza delle imposte, ma non bene a proposito, poichè quello, che fa buon effetto in piano, nol fa in curvo. L' archivolto non soffre gli stessi ornamenti, nè le divisioni dell' architrave, come sovente si pratica; così che sembra l' architrave stesso continuato, e incurvato in giro all' archivolto. Gli architravi non sono cerchi da piegarsi in questa guisa; ed ancorchè lo fossero, colassù non vi hanno punto che fare: onde per ogni motivo l' ornato dell' archivolto richiede un trattamento diverso.

VI. *Delle chiavi*.

Quando gli archi sono grandi, la chiave non va mai omessa, e si può effigiare in forma di mensola, e mettere la tangente sotto al soffitto dell' architrave, il quale per motivo della sua straordinaria lunghezza richiede un sostegno nel mezzo. Sono poi inutili queste chiavi, e queste mensole, dove gli archi sono senza ordini, dove il cornicione è risaltato sopra le colonne, e dove il risalto è poco, come nell' interno del Vaticano, e negli archi di

quando non volesse riferire alla larghezza dell' archivolto quell' 1/8, o quel 1/10: no certamente alla larghezza del vano dell' arco, perchè sarebbe misura troppo grande tale sporgimento dell' archivolto.

Il suo profilo poi se si uniformerà a quello dell'architrave, checchè ne dica l' A., sarà sempre bene, perchè fa anch' esso l' effetto di sostenere; nè potrà mai nascere l' idea ad alcuno che sia esso un architrave *continuato* ed *incurvato*, ma bensì un composto di vari cunei sagomati.

Tito, e di Settimio Severo. L' abuso delle chiavi è giunto a segno, che si fa loro sostenere un risalto dell' intero cornicione, uguale a quello delle colonne, come si osserva nella maggior parte de' ricchi portoni.

La situazione delle chiavi è la più in vista; e perciò debbono essere d'una forma grata, e suscettibili di ornati analoghi ai capitelli. Il loro ufficio richiede un' apparenza soda: onde quelle cartelle capricciose vi sono indecenti; e più indecenti sono quelle teste di animali feroci, o di Satiri, che volgarmente diconsi mascheroni, ne' quali si suole spesso effigiar la chiave (44). Tali effigie derivano probabilmente dai costumi di quei remotissimi tempi, quando le fiere, o gli uomini malvagi, peggiori delle fiere, infestavano la società non ancora ben regolata: onde ucciso qualcuno di tali animali, l' uccisore per allegrezza, per mostra della sua bravura, e per terrore altrui ne attaccava la testa su la porta

(44) Le chiavi degli archi con qualche ordine *sono*, come saviamente avverte l' A., *suscettibili di ornati analoghi ai capitelli*, perchè trovansi esse al medesimo livello, e fanno lo stesso ufficio di sostenere l' architrave. I Romani antichi in molte e varie guise sfoggiarono, ornando tali chiavi con emblemi di aquile, delfini, mascheroncini, foglie e persone ec. Noi, senza comparir rozzi, possiamo mostrar modestia, contentandoci di lasciar naturale la chiave dorica, di cuoprire la ionica con una foglia liscia, e se la chiave appartiene all' arco corintio, ornarla d' una foglia d' acanto o d' ulivo, secondo i capitelli. E se la chiave fosse in un arco d' opera rustica, perchè no, una testa di leone, animale della forza; e di un mascherone satirino, se la chiave sta in un arco di villa?

nel mezzo della sua abitazione. Qualche cosa di consimile si pratica anche adesso da qualche nostro villano; e le tappezzerie di alcuni selvaggi sono i teschi de'loro nemici. Ma ora che siamo alquanto ragionevoli, e difesi dalle leggi, quest'uso dovrebbe sembrarci brutto: ma le leggi risentonsi ancora di qualche crudezza.

I rapporti della chiave debbono essere come quelli de' cunei, che formano la circonferenza dell' arco. Il toscano deve avere 11 cunei, il dorico 13, l' ionico e il corintio 15 ma se i cunei non sono apparenti per esprimer le pietre, come negli ordini delicati, allora la larghezza inferiore della chiave può sempre esser la stessa, ovvero quanto la larghezza dell' archivolto, o dall' $^1/_8$ fin al $^1/_{10}$ della larghezza della luce (45).

Trovata la base della chiave, i suoi due lati debbono concorrere al centro dell'arco, e la sua altezza non sarà minore di un modulo, nè maggiore di 2 $^1/_3$, nel qual caso uguaglia l' altezza de' capitelli corinti, come spesso si pratica: ma

(45) Quando non vi sia bisogno di mostrare i cunei negli archi, come sogliono quasi sempre ommettersi quando l' arco è con qualche ordine, l' esperienza ha fatto conoscere che la sommità della chiave in qualunque arco (eccettuati gli archi trionfali, ove l' arbitrio sembra sia stato canonizzato), se si fa larga più di un modulo, apparisce pesante e massiccia, e produce effetto spiacevole di gravezza; perciò la regola data dall' A. si potrà restringere alle arcate che non appartengono a niun ordine: proporzionando le altre con l' ordine, la dorica sia larga nella sommità un modulo, la corintia sia larga il semidiametro della colonna al sommoscapo, e la ionica sia larga la media proporzionale fra i suddetti due estremi.

la sua migliore altezza è quella di 2 moduli. La sua parte superiore deve esser in piano per sostenere più solidamente l'architrave; ed il suo sporto non eccederà quello dell'architrave. Difettose perciò sono quelle chiavi, che nulla sostengono, o sporgono in aria.

Quando le chiavi si tolgono, il loro intervallo fra l'architrave, e l'archivolto deve rimanere lo stesso, perchè se fosse minore, o se si toccassero, l'arco non comparirebbe di un aspetto solido, e scapperebbero due angoli disgustevoli nel loro contatto. (46)

I migliori ornamenti per le chiavi sono poche modanature perpendicolari, suscettibili dei loro soliti ornati, scanalati, o piani con qualche emblema scolpito nel vivo.

Se le colonne sono staccate dai pie-dritti, come negli archi trionfali di Roma, è necessario interrompere sopra di esse il cornicione, col fare il suo sporto nell'intervallo quasi rasente il vivo del muro del pie-dritto, come se non

(46) Quando non vi sono chiavi negli archi, gli archivolti colla loro sommità debbono toccare l'architrave, perchè l'arco che è fatto per sostenere la eccedente lunghezza dell'architrave, se non lo toccherà e starà più basso, mancherà al fine suo: è ben vero che sopra l'arco, tenendolo più basso, vi si pone del muro, onde avere la debita solidità; ma sarà sempre anche vero che questo è un compenso, e non la natura della cosa, e che l'arco non mostrerà mai di fare immediatamente, come dee, il suo vero officio: e qui sia lecito replicare la sentenza Vitruviana « che le cose in architettura non solo devono es« sere, ma devono insieme mostrarlo. «

vi fossero affatto colonne (47); perchè sebbene l'architrave sia sufficientemente solido, nondimeno spiace vedere sì grande tratta del sopra ornato sospesa in aria senza proprio, ed apparente sostegno.

Questi risalti del cornicione però non si debbono fare, che ne' rari rarissimi casi di evitare una deformità maggiore, perchè tali risalti distruggono la semplicità della composizione, e di rado possono effettuarsi senza qualche mutilamento, e senza qualche grave irregolarità nei capitelli, nelle cornici, e molto più ne'soffitti di esse cornici.

VII. *Pratica de' principali architetti.*

Il Vignola in tutti i suoi ordini, eccettuatone il corintio, fa l'altezza dell'arco doppia della larghezza. I suoi piedidritti, quando non

(47) Sembra incredibile che l'A., entusiasta contro gli abusi, possa, nel caso delle colonne staccate dal muro, consigliare di profilarvi sopra il cornicione. È questa, a parer nostro, una pratica capricciosa, imperdonabile, che quantunque scusata da esempi antichi e moderni, si dee avere per non buona e rigettare, perchè essa contraria il buon senso e la ragione, quando le colonne sono impiegate per sostenere l'edificio. O le colonne servono insieme con i piedritti delle arcate, allora essendo anche staccate dal muro, non lo saranno di molto; ed in tal caso il rimedio per soccorrere nel mezzo l'architrave sarà quello sempre della chiave dell'arco. Se poi le colonne sono molto staccate dal muro, e non facenti parte delle arcate, allora si facciano discreti intercolonni: e nell'una e nell'altra circostanza la tratta dell'architrave non avrà l'apparenza di essere *sospesa in aria*.

vi sono piedestalli, sono di 3 moduli; e di 4 quando hanno piedestalli. Le sue imposte sono tutte di un modulo, e della stessa misura sono anche i suoi archivolti (48). Dando così il Vignola la stessa proporzione, egli non caratterizza le differenze degli ordini. I suoi piedi-dritti negli archi senza piedestalli sono troppo stretti, e gli archivolti troppo leggeri. Nel suo arco dorico senza piedestallo, la distanza tra l'arco e l'architrave dell'ordine è troppo considerabile, come lo è anche in molti altri suoi archi: ed i piedi-dritti nel suo dorico con i piedestalli sono troppo larghi.

Il Palladio ha dato soltanto disegni di archi

(48) Giacchè il fine di queste note è di fare alcune considerazioni e dare alcuni schiarimenti al testo, ci permettiamo, per amor dell' arte, di estenderle anche su questo Capitolo, aggiungendo qualche altra cosa a quello che saviamente ha discorso l' A. Questo modo del Vignola di simmetrizzare gli archi egualmente in tutti gli ordini senza piedestallo, eccettuato il corintio, non sembra nè ragionevole, nè laudabile: 1. manca la convenienza, laddove ragion vuole che tutte le parti proprie ed aderenti a ciascun ordine conservino il proprio carattere: 2. perchè gli archi Vignoleschi con le loro simmetrie si possano adattare a ciascun ordine, fa d' uopo che le alette e gli archivolti sieno di un solo mezzo modulo, cioè debolissimi e contrari alla solidità reale ed apparente, come alla nota 39. Secondo dunque il sistema del Vignola, di fare gli archi alti due loro largh zze in tutti gli ordini senza piedestallo, pare che per ragione e convenienza non sia da seguirsi. Circa poi gli archi negli ordini con i piedestalli, siccome questi, per le molte ragioni plausibili dall' A. esposte al cap. XIV, non si debbono usare; così ognuno che vuol piedestalli, potrà da sè regolarsi come meglio gli piacerà.

con piedestalli. L'altezza de' suoi archi è da 1 $^2/_5$ fino a 2 $^1/_2$; ed i suoi piedidritti sono tutti circa moduli 3 $^3/_4$, eccetto nel corintio, dove sono di 4 $^4/_5$. Egli mette troppa differenza tra le altezze de' suoi archi: il suo dorico, e toscano sono troppo bassi, e il corintio, ed il composito troppo alti. I suoi piedi-dritti relativamente alla luce dell' arco sono più larghi negli ordini delicati, che ne' robusti. I suoi archivolti sono leggeri, e le sue imposte goffe, minute e mal profilate.

Lo Scamozzi ha fatto l' arco toscano meno alto del doppio della sua larghezza; e questa altezza va crescendo gradatamente, finchè nel corintio co' piedestalli è quasi due volte e mezza maggiore della larghezza (49). Questa proporzione è buona, fuorchè nel corintio, dove simile a quella del Palladio è troppo alta. I suoi

(49) Avendo noi considerati gli archi congiunti a piloni e colonne senza piedestalli, per poter confrontare, sarebbe stato necessario che il Palladio ci avesse lasciato il suo metodo di proporzionare tali archi: ma dal suo trattato di architettura, pubblicato l' anno 1570, non apparisce altro che quello delle arcate con piedestalli e con le chiavi o serraglie. In questa ordinanza ha conservato, è vero, il carattere agli archi, con farli più alti a misura che l' ordine s' ingentilisce: ma però non ha tenuta un' equabile regolar progressione nel simmetrizzarli, perchè delle rispettive larghezze loro, p. e.,

Il dorico è largo incirca 7/10 della sua altezza (troppo largo);

L' ionico è largo circa 4/8 della sua altezza (giusto, ma non per quest' ordine);

Il corintio è largo circa 2/5 della sua altezza (troppo

piedi-dritti diminuiscono in ragione, che gli ordini aumentano in delicatezza, essendo il piede-dritto toscano senza piedestallo largo moduli 4 $^1/_2$, e il conrintio 3 $^3/_4$: negli archi con piedestalli il pie-dritto toscano è di moduli 4 $^3/_4$; e il corintio di 4. Le sue imposte, e gli archivolti variano parimenti secondo la larghezza

stretto): come poi siasi regolato nelle arcate colle colonne posate in terra, potrà dedursi dalle sue opere.

Lo Scamozzi, come dal contesto dell' A. si rileva, non solo ha conservato il carattere agli archi, ma ha proceduto altresì dall' ordine più robusto al più delicato con equabile progressione aritmetica.

Tutti tre questi maestri dell' arte hanno, come osserva l' A., troppo ecceduto nell' altezza che hanno dato all' arco corintio. A noi sembra, e lo ripetiamo, che la maggior altezza che si possa dare agli archi, sia per la miglior proporzione, sia per l' opportuna solidità, non debba oltrapassare quella di due delle sue larghezze, e ciò per l' ordinanza corintia: per la dorica, nascendo naturalmente dalla distribuzione de' triglifi e delle metope nel fregio, è facile rinvenirla; e per la ionica sia in media proporzionale fra queste due estreme: ritenendo però fermo, 1. che le alette sieno larghe un modulo: 2. che l' archivolto sia di egual larghezza delle alette, e giunga a farsi tangente l' architrave, se non vi sarà chiave; 3. che l' archivolto sia distante un modulo dell' architrave, se v' è la chiave, la quale, perchè sia e comparisca soda e faccia l' effetto vero di sostenere, non può essere (e lo ripetiamo) meno di due moduli. Tutta la grande difficoltà per ottenere l' intento consiste nella bene studiata composizione delle parti delle rispettive cornici, e specialmente nella distribuzione de' modiglioni, ch' abbiano fra essi e le loro distanze de' buoni rapporti. Si studi, si provi, e si vedrà inaspettatamente che, comunque difficile sia, riuscir si può in questa importante parte dell' ordinanza giusta delle arcate, senza ricorrere agli ordinari compensi degli zoccoli, dadi e piedestalli.

dell'arco, e secondo l'altezza del piede-dritto, così che sono considerabilmente più larghi negli archi con piedestalli, che in quelli senza. Ma gli archivolti, e le imposte negli archi con piedestalli sono troppo predominati riguardo alle altre parti della composizione, e gli altri membri sono più larghi di quelli della cornice dell'ordine: difetto, in cui il Palladio ha più ecceduto.

Sembra a prima vista ragionevole aumentare le imposte, e gli archivolti a misura, che cresce il vano, da cui esse sono dipendenti. In fatti così devesi fare, sempre che non vi sieno ordini. Ma quando questi vi sono, pare molto improprio cambiare considerabilmente la grandezza di una di queste parti, e lasciare poi tutto il resto inalterato; perchè spicca così fra loro la disparità, e tanto più, quanto maggiormente sono vicine, e di natura simile: circostanze, che facilitano il paragone. Laddove una picciola proporzione tra l'apertura dell'arco, e la sua imposta, o il suo archivolto di rado si distingue, nè mai con molto gusto.

VIII. *Considerazioni sugli archi*.

Si procuri di evitare i difetti de'soprammentovati maestri. Negli archi senza piedestalli l'altezza della luce sia in tutti gli ordini uguale all'altezza della colonna, sotto di cui però sia uno zoccolo alto quanto la chiave dell'arco, e

può farsi ancora più alto secondo il bisogno (50). In questa guisa l'altezza della luce negli ordini massicci sia un tantino meno del doppio della larghezza; nell'ionico sia uguale, e nel corintio

(50) (*Vedi la precedente nota.*)
Quando si vogliono dar de' principii, conviene derivarli da dati inalterabili e fissi: è perciò che non può entrare nel calcolo delle simmetrie degli archi cogli ordini lo zoccolo, il quale in questo caso non sarebbe che un presidio, un ripiego ed un dato incerto. Indipendentemente dunque da tali aiuti, dovendosi giustamente combinare le tre ordinanze, dorica, ionica, corintia con gli archi, 1. sia fissa e ferma l' altezza di ciascun ordine che con la base delle colonne posi in piano sul suolo o sopra un basamento continuato; 2. per le ragioni da noi più sopra addotte, in ciascun ordine si facciano le pile, o i piedritti larghi 4 moduli; 3. sia stabilito che per l' ordine corintio l' arco non ecceda l' altezza del doppio della sua larghezza; 4. sia finalmente determinato di dare o non dare la chiave all' arco. Con questi dati ed un semplice calcolo aritmetico la soluzione è fatta. Ripetiamo. L' arco dorico viene costituito dalla distribuzione de' triglifi e delle metope nel fregio; l' arco ionico avrà per altezza la media proporzionale dell' estreme due altezze, dorica e corintia, sia che gli archi abbiano o non abbiano la chiave. Con questo semplicissimo procedere si avrà ragione di buoni rapporti in tutte tre le arcate cogli ordini, e la regola positiva per combinarli, senz' aver bisogno di ricorrere a presidii e ripieghi.

Abbiamo considerate le arcate con gli ordini senza i piedestalli, perchè portiamo eguàl opinione dell' A., non essere i piedestalli parte essenziale ed integrante degli ordini; e se si voglia eccettuare l' uso pratico che se ne suol fare negli archi trionfali, possono gli ordini colle arcate farne di meno. E se pure si ha la smania di voler piedestalli, o qualche necessarissima circostanza li richiedesse, *mutatis mutandis*, si osservi lo stesso metodo, e si avrà l' intento di ben proporzionare le arcate anche con i piedestalli nei tre differenti ordini.

un poco di più. Anche negli archi con piedestalli si osservi la stessa gradazione.

Non essendo considerabile la sola differenza della larghezza negli archi (supposti tutti gli ordini di uguale altezza) bisogna costantemente osservare le stesse dimensioni sì nei piedi-dritti, come nelle imposte, e negli archivolti (51). Così si evita un fastidioso, ed inutil dettaglio, e si conserva abbastanza il carattere de' differenti ordini, poichè sebbene il piede-dritto corintio contiene lo stesso numero di moduli, come il toscano, pure, siccome i moduli diminuiscono in ragione dell'accrescimento della delicatezza degli ordini, la reale mole dell'uno è a quella dell'altro solamente come 7 a 10.

Si accresca la grossezza de' piedi-dritti di 1/4 di modulo di ciascun ordine per gli archi con piedestalli. Questo è interamente opposto al metodo dello Scamozzi, il quale diminuisce i suoi piedi-dritti in grossezza, come in larghezza negli ordini delicati. In questa maniera scamozziana la solidità reale della struttura soffre molto, particolarmente nel vedere le colonne, che sono sempre sostegni, molto più deboli nel composito e nel corintio, che nel toscano e nel dorico. Laddove secondo il nostro metodo la solidità de' piedi-dritti è quasi sempre la stessa: vantaggio assai più importante, che il difetto di qualche frivola sproporzione tra la

(51) I moduli diminuiscono di misura secondo la qualità degli ordini soltanto, quando la loro altezza è determinata da due comuni parallele.

grossezza del piede-dritto, e il diametro della colonna: difetto, che non può scoprirsi senza un minutissimo esame.

Gli archi, che impostano sopra altri piccioli ordini, sono i più difficoltosi di tutti, perchè allora si hanno da combinare due ordini disuguali. La regola è, che i piccioli ordini abbiano fra loro gli stessi rapporti, che hanno fra loro i grandi (52). Queste arcate non sono della più bella apparenza, sì per gl' intercolonni, troppo spaziati degli ordini grandi, sì per l' ineguaglianza di due ordini in uno stesso piano.

Le dimensioni generali però si possono secondo le varie circostanze alterare alquanto senza detrimento delle parti (53). Molte cose, che in rigore di teorica sembrano licenze, in

(52) Questa maniera di arcate, il cui primo esempio in Italia è dato dai Romani, e si trova nel palazzo che l' imperatore Diocleziano (dopo aver abdicato l' imperio) fece costruire a Spalatro nella Dalmazia, è difettosa, e barbara la chiama l' A. al cap. XVII, § 1, compiangendo l' uso non ancora estinto: ed in quello ed in questo paragrafo con forti ragioni ci avverte di abbandonarla.

(53) Quando a buona ragione si vogliono stabilir regole e principii fermi, non conviene essere incerti, come si disse alla nota 49, ma nè meno essere indulgenti, lasciando alterar le dimensioni a capriccio: altrimenti mancherà l' esattezza tanto necessaria delle cose per renderle precisamente belle. Non agli studenti, ma ai consumati nell' arte di fino intendimento, agli architetti di vasto ingegno e di giudizio sano è data licenza di poter provvedere, a norma delle circostanze alterando d' alcun poco le dimensioni nell' atto pratico, onde perfezionar l' opera che imprendono a fare.

realtà non sono di conseguenza alcuna nell'esecuzione, perchè non si possono facilmente scoprire nemmeno dall'occhio il più esercitato.

L'aggetto delle colonne incastrate ne' piedidritti dipende da quello dell' imposta, la cui parte più prominente deve esser in linea coll'asse della colonna, almeno nel toscano, e nel dorico (54). Ma nell' ionico, e nel corintio può aggettare l'imposta un poco più in là dell'asse della colonna,* come è al Redentore in Venezia, una delle migliori opere del Palladio; perchè tali colonne non debbono sporgere in fuori dal muro più della metà, altrimenti succederebbe una trista mutilazione ne' loro capitelli.

Quando gli archi sono murati per farvi porte, finestre, nicchie, il muro deve esservi abbastanza in dietro per contenere le parti più prominenti, che vi si mettono; altrimenti l'architettura diverrebbe piatta (55), e mancante

(54) Non la colonna, per incastrarla ne' piedritti, dee dipendere dall' aggetto dell' imposta, ma bensì l' imposta debb' essere sottomessa alla disposizione della colonna; osservando la regola di non incastrare le colonne nel muro più di un 1/3 del loro diametro, affinchè, vedute un poco di fianco, non abbiano da perdere il profilo e le imposte o fasce che le toccano, guardate per dritto, non lo cuoprino per nulla: in tal caso l'aggetto delle imposte o delle fasce sarà di un solo sesto del diametro stesso.

(55) L' aprire o fare porte o finestre entro gli archi non è necessario, anzi è un contrassenso di fare prima gli archi per doverli poi murare, ed in essi lasciarvi porte o finestre. Stando al principio, gli archi vennero introdotti per avere un più amplo passaggio ed una maggior luce; debbono perciò essere rigorosamente sempre

di quelle ombre forti, che danno tanto spirito alle fabbriche, e la cornice delle finestre, o delle nicchie sporgendo in fuori dalla fronte dell' arco diverrebbe troppo principale, e interromperebbe la composizione, come è nel secondo piano del cortile Farnese.

Riguardo all' interna decorazione delle arcate, il portico può avere un soffitto piano, o un soffitto arcuato in varie maniere. Quando il soffitto è piano (*a*), dietro ai piedi-dritti vi possono essere pilastri dello stesso genere, e delle stesse dimensioni delle colonne di fronte; e incontro questi pilastri debbono esservene degli altri nel muro, l' aggetto de' quali può farsi da $^1/_6$ fino ad $^1/_4$ del loro diametro. Sopra tali pilastri può ricorrere o un cornicione continuato, o solamente l' architrave ed il fregio, venendo la cornice interrotta sopra ciascun pilastro, e incrociata per formare colle sue modanature i compartimenti, o sieno i cassettoni nel soffitto; come è nel vestibolo del palazzo Massimi in Roma, e nel portico del Campidoglio.

Se nei portici arcuati la volta è semicircolare, o elittica, vi possono anche essere i prementovati pilastri con un cornicione continuato;

aperti: quando non v' è questo bisogno, non si debbono fare: e qui sia permesso di ripetere l' assioma Vitruviano riportato dall' A., *che in architettura non si deve mai fare cosa di cui non se possa dare buona ragione*.

(*a*) *Tav. X. Fig. A.* Pianta di un soffitto in piano.
Fig. I. a b Profilo di detto soffitto.

e la volta può nascere o dalla cornice, o un poco più in su, come nel portico di s. Giovanni Laterano, e può decorarsi con varie figure regolari, quadrate, esagone, ottagone ec.

Ma se la volta è composta di seni circolari con pennacchi, possono i pilastri avere una larghezza uguale al diametro delle colonne di fronte, ma non debbono andare più in alto della cima della imposta, da cui hanno da sorgere i pennacchi, o sieno i peducci della volta (*a*). Lo stesso è per gli archi doppi, che dividono la volta, la larghezza de' quali deve pareggiare quella de' pilastri, donde nascono.

Gli archi fiancheggiati da colonne non sempre comporranno un cornicione regolare al di sopra, perchè negli edifizi arcuati, e nelle volte non vi si soprammettono travi traversalmente, che formino il fregio, per indi soprapporvi il tetto (*b*). Specialmente il fregio dorico co' suoi triglifi sembra improprio negli archi inferiori, e negli archi intermedi di una fabbrica, ai quali conviene meglio una cornice architravata. Il cornicione regolare si adatta meglio negli archi, che terminano un edifizio.

(*a*) *Tav. X. Fig. B.* Pilastri *a a* di diametro uguale alle colonne di fronte *b*, e alti fino all' imposta, su cui sorge il peduccio della volta.

Fig. K. Profilo di detti pilastri.

(*b*) *Fig. L.* Profilo di un arco fiancheggiato da colonne, dove si scorge il difetto del fregio *a a*.

CAPITOLO XVII.

DELLA SOPRAPPOSIZIONE DEGLI ORDINI

Trattare della soprapposizione degli ordini, dicono parecchi architetti, è un trattare non della bellezza, e de' pregi dell'arte, ma piuttosto de' suoi inconvenienti, de' quali eccone la serie.

1. La ripetizione di colonne sopra colonne fa un aspetto di debolezza.

2. Le cornici degli ordini inferiori divengono insignificanti, perchè la cornice rappresenta il tetto, e deve per conseguenza essere alla sommità dell' edifizio. Come dunque può starvi in mezzo?

3. Sì fatte cornici intermedie producono un ribalzo, ed un ristagno di pioggia con detrimento considerabile della fabbrica.

4. Lo sporto di queste cornici impedisce alle finestre superiori l' aspetto di quelle in giù, della porta, e di porzione della strada.

5. Questo sporto cagiona una gravezza, che rende la costruzione o necessariamente massiccia, o infallibilmente ruinosa.

6. Dovendo il diametro delle colonne di sopra esser minore di quello di sotto, il cornicione superiore sarà necessariamente o più piccolo di quello di giù, o uguale, o maggiore.

Se sarà più piccolo, non farà la sua vera funzione, che è di allontanare dai muri la caduta delle acque, e farà una meschina comparsa. Se sarà uguale, sarà sproporzionato al suo ordine; e vi sarà una gran dissonanza, se sarà maggiore.

7. La colonna col suo cornicione forma un edifizio compito. Dunque più colonne l' une sulle altre, ciascuna col suo cornicione rappresenteranno più edifizi compiti elevati gli uni in testa agli altri. Ed allora dov' è più l' armonia e l' unità?

8. L' unità viene ancora interamente distrutta dalla diversità di ordini sopra ordini; perchè il particolar carattere di ciascun ordine solido, medio, e delicato, combinandosi tutto insieme nella stessa fabbrica, fa, che questa sia nello stesso tempo solida, mezzana, e delicata, vale a dire sia senza unità, senza carattere, senza espressione.

9. Gl' intercolonni di sopra, dove le colonne sono più delicate delle inferiori, saranno più larghi di quelli di sotto; il che è contro alle regole degl' intercolonni.

Da tutti questi, e da altri difetti, che si possono ancora rintracciare, risulta ben chiaramente, che un edifizio non può star meglio, che con un solo ordine di architettura.

Vi sono però de' casi, ne' quali la grandezza, l' elevazione, e la sontuosità della fabbrica richiede più ordini l' uno sopra l' altro. S' impieghino pure, e s' impiegheranno con

buon successo, se si eviteranno i predetti inconvenienti. Or questi in gran parte svaniscono, se si sopprime la cornice agli ordini inferiori; sarà così tolta ogni rappresentazione di tetto là, dove il tetto non può sussistere, e tutti i difetti dal 2 fino al 7 inclusivamente saranno dileguati.

Soppresse dunque le cornici intermèdie rimarrà sopra gli ordini inferiori l' architrave col fregio rappresentante il solaio, di cui si potranno esprimere, e sporgere in fuori alcune parti. Questa specie di cornicione così mutilato darà sufficiente luogo per piantarvi sopra un altro ordine.

L' ultimo ordine solamente dovrà avere il suo cornicione intero, il quale posto in cima all' edifizio vi farà tutto il suo dovere, se sporgerà un buon piede avanti il basamento per mettere tutta la facciata al coperto della pioggia. A questo effetto converrà talvolta esagerare contro le regole ordinarie i membri, e lo sporto del cornicione. Si esagerino pure allegramente, purchè si vada allo scopo dell' arte. Le regole stabilite non sono giuste, che nella supposizione di un solo ordine, ma divengono false, dacchè si vogliono più ordini l' uno su l' altro. Oltre che gli oggetti diminuendosi alla nostra vista a misura, che l' inalzano, l' ottica farà comparire regolare quello, che realmente è vizioso. Quanti aborti di cornicioni si vedrebbero di meno, e quanti d' inutili, e d' impropri sparirebbero, se in

vece di seguire ciecamente le regole comuni, si avesse ragionato su gli effetti dell'ottica, e su la natura de' cornicioni, e delle fabbriche!

Non è poi interamente vero, che la soprapposizione di differenti ordini impiegati in uno stesso edifizio, ne distrugga il carattere, poichè un edifizio, specialmente se è grande, può aver benissimo nel suo piano inferiore un carattere di robustezza, e siccome a misura che s' inalza, i suoi muri, ed i suoi sostegni divengono più delicati, così può al di sopra acquistarvi una espressione gentile, e ricca.

Dunque la soprapposizione di più ordini è in alcuni casi praticabile con successo, qualora si tolgano agli ordini inferiori le loro cornici, si dia un conveniente cornicione al l' ordine supremo, e si adoprino queste altre precauzioni.

1. L' ordine più forte deve sempre essere al di sotto: questa è una legge della solidità. Negli edifizi moderni si vede il composito sopra il corintio, il quale è per altro più delicato di tutti. Il solo Scamozzi ha conosciuta questa verità palpabilissima.

2. Lo stesso ordine non va replicato sopra l' altro, come è al Colosseo, ed al teatro di Statilio Tauro: questa uniformità è fastidiosa.

3. Non si deve omettere l' ordine intermedio. Il corintio sul dorico è un salto subitaneo, come sarebbe sopra un basamento rustico elevare l' ionico gentile; peggio inalzarvi il corintio: questo è uno slancio da un estremo

all' altro, come è alla Fontana di Trevi in Roma.

Questa omissione degli ordini intermedi produce diverse deformità. Poichè se il diametro dell' ordine superiore si fa uguale a quello dell' inferiore, affinchè la successione sia regolare, l' ordine superiore diverrà più alto dell' inferiore. E se per diminuire questa impropria altezza si diminuisce il diametro, la colonna riuscirà troppo sottile, l' intercolonnio troppo largo, e troppo larghi saranno i piedi dritti, se vi sono arcate. Finalmente i caratteri degli ordini saranno troppo opposti per impiegarsi nello stesso aspetto, senza essere connessi da qualche preparatoria decorazione.

4. Nel collocare le colonne l' una su l' altra è da badarsi, che gli assi di tutte le colonne si corrispondano a piombo, onde formino una stessa linea perpendicolare.

Ove però le colonne sono incassate, questa regola non è effettivamente necessaria, perchè in tal caso le colonne non fanno il principal sostegno dell' edifizio: basta solo, che di fronte compariscano a piombo. Nel teatro di Marcello, che ha le colonne incassate, l' asse della ionica è quasi un piede più in dietro a quello della dorica inferiore, perchè il muro del secondo piano è considerabilmente risecato, o sia in ritirata. Un tale spediente giova in simili casi, osservando però di non fare la riseca maggiore di quella, che è nel predetto teatro (*Tav. X. Fig. E*), dove la fronte del plinto nel secondo

ordine è a piombo colla cima del fusto del primo.

Ma dove le colonne sono isolate, è indispensabile che sieno sempre a piombo, richiedendo la solidità che niente posi mai in falso. È vero però, che osservando questa regola, le basi ed i piedestalli degli ordini superiori vanno ad uscir fuori della circonferenza del fusto inferiore; ma questo non è un vero strapiombo, perchè i centri delle basi corrispondono ai centri delle colonne; e poi appena si scuopre il loro sporto maggiore.

5. Non si possono mettere al di sopra più colonne, o pilastri di quanti ve ne sono al di sotto; altrimenti gli ordini superiori come potranno essere a perpendicolo cogl'inferiori? Pure tale assurdità si vedeva nel Panteon, dove i pilastri dell' attico posavano evidentemente in falso. Nelle ruine di Palmira nel portico di un tempio creduto del Sole sono due colonne posanti in falso sopra il vano della porta. Molti di sì fatti esempi si veggono nelle antichità riportate dal Serlio, il quale ne' suoi edifizi corinti è inciampato in tale errore, come anche il Bramante nel terzo ordine del cortile di Belvedere.

6. Vitruvio vuole, che nella soprapposizione degli ordini si osservi questa regola. La colonna del secondo piano sia alta $^1/_4$ meno di quella del primo, e quella del terzo $^1/_4$ meno di quella del secondo; cosicchè la colonna del terzo piano sarà $^9/_{10}$ di quella del primo (56).

(56) Nè con Vitruvio, nè con lo Scamozzi, nè con

Se poi le colonne sono sopra piedestalli, che egli vuole nell' ordine superiore alti la $^1/_2$ meno, che nell' inferiore, l' altezza del piedestallo, e della colonna nel secondo ordine sarà quella del primo, come 11 a 16; e l'altezza del terzo ordine a quella del primo, quasi come 15 a 32.

La sua ragione è, che le parti inferiori essendo più caricate debbono essere più forti. Ottima ragione: ma la disparità è eccessiva, e produce molti inconvenienti; poichè se sono tre piani di colonne isolate l'una su l'altra, dorica, ionica, e corintia, e se l'intercolonnio inferiore è eustilo, cioè di diametri 2 $^1/_3$, il secondo sarà areostilo, o di 4 diametri, ed il terzo sarà quasi di 6 $^1/_2$: sproporzionatissime larghezze, condannate dello stesso Vitruvio.

Qualora poi questi tre ordini hanno le colonne incassate, sieno o non sieno con piedestalli, se l' intercolonnio di giù è di una larghezza propria da ammettervi una ben proporzionata porta, o finestra, o nicchia, o arco, s'incontrerà una difficoltà grandissima nel decorare il secondo intercolonnio superiore, e sarà assolutamente impossibile decorare il terzo, il quale, benchè più largo del primo, è alto quasi la metà solamente.

Senza entrare nella noiosa discussione de'vari

l'A. noi conveniamo sul modo da tenersi nella soprapposizione degli ordini. Le ragioni che pretendiamo avere in favore, sono con il nostro metodo esposte nel cap. XII, p. 21 del libro pubblicato in Bologna, pel Marsigli, 1813, intitolato: *Idee elementari di architettura civile per uso delle scuole del disegno*, al quale mandiamo il lettore, per non escire dai confini di pure annotazioni.

sentimenti, e delle varie pratiche degli architetti riguardo ai rapporti degli ordini gli uni su gli altri, la quale è stata trattata sì prolissamente da Francescò Blondel nel suo *cours d'architecture*; basta osservare la regola dello Scamozzi universalmente stimata la migliore, come la più semplice, la più naturale, e la meno esposta ad inconvenienti. Essa regola consiste ad uguagliare costantemente l'imoscapo della colonna superiore al sommoscapo della colonna inferiore; come se le varie colonne fossero un solo lungo albero tagliato orizzontalmente in più tronchi: questo è anche un sentimento di Vitruvio.

Con questa regola si ha una conveniente progressione negli ordini: ma non si evita interamente il difetto della troppa larghezza degl'intercolonni superiori relativamente alla loro altezza. Per riparare a questa sproporzione sono usciti in campo vari ripieghi. Chi ha fatti uguali tutti i diametri degli ordini ad imitazione del Colosseo, e chi ha aumentate le altezze più delle rispettive proporzioni, come è nel cortile Pitti in Firenze, in cui gli archi superiori sono non ostante rimasti bassi.

Col nostro metodo di accrescere la rastremazione delle colonne in ragione della loro delicatezza (*a*) si tolgono tutti questi inconvenienti: cioè gl' intercolonni riescono tutti proporzionati, la distribuzione de' triglifi, e de' modiglioni è

(*a*) Rastremazione delle colonne secondo l' Autore (*V. anche la pag.* 37.)

regolare, ed alle colonne si conservano i loro giusti rapporti.

In generale nella soprapposizione di più ordini, o di più arcate ornate di ordini si debbono sempre avere in mira questi quattro essenzialissimi principii: 1. che le colonne sieno rastremate in ragione della loro delicatezza. 2. Che l' imoscapo della colonna superiore sia uguale al sommoscapo della inferiore. 3. Che gli assi delle colonne sieno sempre a piombo. 4. E che gl' intercolonni inferiori sieno proporzionati in maniera da non fare scomparire i superiori.

7. Non è da imitarsi la pratica di molti architetti, e tra questi del Palladio, e dello Scamozzi, che pongono il secondo ordine sopra un piedestallo ben alto. Perchè l' aggiunta del piedestallo rende l' ordinanza superiore troppo predominante; l' aggetto della sua base è disaggradevole all' occhio, e sembra di troppo gran carico al sopra ornato inferiore; per la qual ragione il San Micheli ha quasi sempre tolta

Secondo il diametro inferiore diviso in	1/9	1/8	1/7	1/6
p. 60 diminuisce parti . . .	6 2/3	7 1/2	8 4/7	10
Dunque il diametro della colonna rastremata è di parti.	53 1/3	52 1/2	51 3/7	50
Somma p. . . .	60	60	60	60

(*Nota del Cipriani*)

la base ad imitazione dell' ordine superiore del teatro di Marcello (*a*).

In vece di piedestalli è incomparabilmente meglio adoperare un plinto, come dice il Serlio, e come ha praticato il Palladio nel secondo piano del palazzo Barbarano a Vicenza. Poichè l' altezza del plinto essendo regolata dal punto di veduta è sufficiente per far vedere l' intera base della colonna (*b*).

Sarà ancora meglio, se un tal plinto sia sufficientemente alto per l' appoggio del parapetto; allora le balaustrate non verranno interrotte dai fusti delle colonne, nè ritirate molto in dentro.

Ma nella soprapposizione delle arcate la meno difettosa disposizione finora praticata è d' inalzare l' ordine inferiore sopra un plinto, ed il superiore sopra un piedestallo, come ha fatto il San Gallo nel Farnese, facendo l' uno, e l' altro ordine di uguale altezza: lo stesso ha fatto anche il Palladio nella Basilica di Vicenza.

Ma se il piedestallo è vantaggioso per la buona proporzione degli ordini superiori, è difettoso per la sua massa, e pel suo aggetto. Perciò alcuni lo hanno praticato senza base, come nel teatro di Marcello, ed altri con pochissimo aggetto.

(*a*) *Tav. X Fig. E*, *a* Piedestallo senza base nell' ordine superiore del teatro di Marcello.

(*b*) *Tav. IX. Fig. H*, *a a* Plinto adoprato in luogo di piedestallo sotto l' ordine superiore.

È meglio ridurlo ad uno zoccolo, il quale si potrà fare più o meno alto, secondo il comodo e la veduta, senza la ripetizione di altro zoccolo sotto.

Meglio ancora, ci lusinghiamo, riuscirà questa spinosa soprapposizione delle arcate in vigore soltanto del nostro metodo della rastremazione delle colonne. Si eviteranno così gl'impropri piedestalli, le proporzioni delle colonne rimarranno le stesse, e gli archi superiori se non saranno più grandi degl' inferiori, come dovrebbero essere, diverranno almeno uguali (*a*).

Questi archi si possono anche rendere più svelti con balaustrate, o con ristringere l' intercolonnio. Ma questo ultimo espediente ingrossa più i piedi-dritti, ed aggrava le chiavi dell' arco inferiore.

La balaustrata va posta tra le alette. Ma si può mettere anche più in fuori senza gran danno della forma dell' arco; non deve però sporgere in fuori dalla superficie della colonna. Nella parte interna essa balaustrata può aver la cornice, e la base piana per maggior comodità dell' appoggio con qualche modanatura, che accompagni le decorazioni interne.

Lo Scamozzi è andato a sofisticare, che gli archi del secondo piano debbano essere non solo più bassi, ma anche più stretti di quelli del primo. Questa è un' erronea dottrina contraria

(*a*) *Tav. X. Fig. F.* Soprapposizione delle arcate.
Fig. F'. Pianta dell' arcata superiore.

alla ragione, e feconda di cattive conseguenze. Perchè, posti gli archi superiori più stretti, i piedi-dritti saranno necessariamente più larghi: il che è contro tutte le leggi della solidità, e della bellezza. Quand' anche questi archi fossero uguali agl' inferiori; troppo eccedente sarebbe la larghezza del piede-dritto in ciascun lato della colonna superiore. Onde gli archi superiori debbono essere più larghi di quelli di sotto, e per ragione della bellezza, ed affinchè il peso di sopra si diminuisca, ed affinchè le fronti di piedidritti serbino miglior proporzione colle loro colonne.

CAPITOLO XIX.

DI ALCUNE CORNICI

Oltre le cornici particolari, e caratteristiche di ciascun ordine, ve ne sono alcune altre di grandissimo uso nell' architettura, le quali si possono distinguere in tre specie. 1. Cornici architravate. 2. Cornici mutilate; 3. e cornici composte.

1. La cornice architravata è quella, in cui il fregio è soppresso, e la cornice è confusa coll' architrave (*Tav. X. Fig. F a a*).

Il suo uso principale è negli ordini inferiori, e negli ordini interni al coperto, e in quelli, che servono d' imposta.

Le migliori cornici architravate sono senza modiglioni, specialmente nelle interruzioni, e

nei risalti, dove la giusta ripartizione del soffitto costerebbe gran pena. Il dorico in alcune scabrose circostanze ha bisogno di questa cornice.

2. La cornice mutilata è coll'aggetto scemato, e tagliato dritto ad uso di gocciolatoio ovvero ridotto a fascia con una cimasa.

Il suo uso è nelle divisioni esterne degli appartamenti, e dovunque ricorrono linee con varie interruzioni, come nei compartimenti di marmo del Panteon intorno ai tabernacoli (1).

3. Le cornici composte servono per terminare gli edifizi privi di ordini, come attici, rustici, torri, ponti ec. Di questa specie sono anche quei cornicioni, co' quali si coronano le case, ed i palazzi, che sono senza ordini di architettura (*Fig. H a*). Una scelta di diverse parti dei principali membri distribuiti ne' cornicioni degli ordini compone uno di questi cornicioni, il quale per la sua ricchezza, e semplicità deve essere assortito al genere dell'ordinanza dell'edifizio.

L'altezza di questi cornicioni deve essere $^{1}/_{11}$ dell'altezza di tutta la facciata. Negli angoli de' grandi edifizi sogliono questi tali cornicioni a causa del loro grand'aggetto peccare di solidità, almeno in apparenza: perciò taluni li fanno ivi circolari (1), altri li tagliano a petto

(a) *Tav. X. Fig. D a b* Cornice mutilata nei compartimenti di marmo del Panteon intorno ai tabernacoli.

(a) *Tav. X. Fig. G'. b* Angolo del muro circolare. *a* modiglioni, *d* compartimenti.

(*a*) per collocare un modiglione, ove sarebbe l'angolo (57).

Questi due spedienti producono tre svantaggi,

(57) La proporzione che l'A assegna all' altezza dei cornicioni negli edifici senz'ordine di architettura, contemplata sopra rinomate fabbriche, si trova troppo greve; come troppo leggera a tutti gl'intendenti sembra quella del Vignola nel famoso palazzo Farnese in Piacenza, del Peruzzi nel palazzo Massimi in Roma, e di altre che per brevità si tralasciano, la proporzione delle quali arriva alla 1/24 parte dell' altezza dell' edificio: al contrario, miglior effetto e proporzione trovano i *buongustai* nei cornicioni della Farnesina ai Baulari in Roma dello stesso Peruzzi, in quello di Caprarola del medesimo Vignola, e di vari altri del Palladio nell' agro vicentino, i quali tutti di poco oltrepassano la ventesima parte dell' altezza della fabbrica. Appoggiati a questi fatti, concludiamo, dato ragionevole e discreto punto di veduta, che se si faranno i cornicioni delle fabbriche che non hanno ordini di architettura, di proporzione non più della 1/17, nè meno della 1/20 parte di tutta l' altezza dell' edificio, si otterrà un buon effetto: se poi non si avesse spazio sufficiente da mirare l' edificio, ecco uno de' casi ove l' abile architetto potrà alcun poco deviare dalla regola. Per veder bene un oggetto, l' ottica insegna a dovere stare a tanta distanza fra esso ed il punto di veduta, quanta ne dà un angolo retto che abbia il vertice nell' occhio (stando sul piano e nel mezzo a guardare), abbracciandolo tutto in largo ed in alto. Il tagliare poi a petto o far circolari i cornicioni all' angolo, lasciando le pareti angolari, par certo un felice ripiego: col fare altresì gli angoli della fabbrica circolari o a petto, onde in qualche modo poter costruire il cornicione o circolare o a petto, si perderebbe la solidità reale ed apparente, benchè, se l' edificio fosse in città, darebbe qualche facilità ai carri nella voltata delle strade che lo circondano: ma l' andar cercando stentati ripieghi ove non occorre, non pare cosa da occuparsi più a lungo.

(*a*) *Tav. X. Fig. G. c* Angolo del muro tagliato a petto.

cioè: 1. inesattezza di ripartizione nel soffitto; 2. dissonanza nel contorno tra quel pezzo di cornicione, e il resto dell'edifizio; 3. e diminuzione della massa del muro, dove si richiede maggior grossezza. Si calcoli da qual parte l'inconveniente sia maggiore.

Miglior partito è di fare in quell'angolo una fascia di due facce ben proporzionata coll'altezza, e risaltata alquanto dal muro; quel risalto vada fin sotto i midiglioni, se ve ne sono; se no, fin sotto al gocciolatoio. Così la cornice non sarà interrotta, ed il suo grand'aggetto è diminuito (a). Questa fascia si potrà ornare con bugne piane, come le altre che dividono la facciata, qualora questa le comporti.

Non si può meglio terminare questo capitolo, che con i due seguenti importantissimi avvertimenti.

1. Tutti i profili delle parti subalterne, come di porte, di finestre, di nicchie, di archivolti, d'imposte ec. debbono essere e nel tutto, e in ciascun lor membro particolare, sempre minori di quelli degli ordini, o de' cornicioni, o di altri ornati, che fanno nella stessa composizione la parte principale.

E qual errore più grossolano, se non se fare, che alcuni ornamenti delle parti sieno più predominanti di quelli destinati all'abbellimento

(a) *Tav. X. Fig. H a b* Fascia di due facce nell'angolo, segnata in pianta (*Fig. H'*) *a b*.

dell'intera massa? Nelle fabbriche della migliore antichità non si vede mai questa stranezza; così fosse almen più rara anche nelle moderne. Pietro da Cortona ha fatti i profili interiori della porta di s. Carlo al Corso in Roma considerabilmente più grandi di quelli dell'ordine, in cui sono compresi. Tanti terribili cornicioni, e frontespizi spiegano lo stesso assurdo nelle facciate moderne. Sembra, che i nostri architetti siensi piccati di far il contenuto maggiore del continente, e la parte più grande del tutto. Evviva il buon senso!

2. Le estremità de' profili, e dei membri debbono esser costantemente in tutto l'edifizio in una stessa linea continuata senza interruzione.

Che confusione non si fa nella mente, quando l'occhio è obbligato a saltare in su, e in giù, e andare, per così dire, a caccia della corrispondenza delle parti! Pur troppo si veggono nobili edifizi di così compilata figura, sì nella pianta, come nell'elevazione, onde riesce impossibile formare del tutto una distinta idea in una volta.

Fin qui degli ordini, che fra gli ornati dell'architettura sono i principali: degli altri ornati si tratterà nell'ultimo libro, per così evitare il fastidio delle repliche.

CAPITOLO XX.

DELL' ARCHITETTURA GOTICA, E CINESE

Per maggior dilucidazione di quanto finora si è detto, e di quanto si anderà in appresso esponendo riguardo alla bellezza, ed alle altre parti dell' architettura, è qui opportuno il dare un' idea di quella architettura gotica, che ha signoreggiato tanto in Europa, e altresì dell' architettura cinese, come spettante ad una nazione la più cospicua sopra tutte le altre dell' Asia. Dal confronto risulta il buon gusto.

I. *Dell' architettura gotica.*

Poco si può dire di quell' architettura chiamata comunemente gotica antica, la quale succedè all' architettura greco-romana, anzi fu la stessa; ma estremamente decaduta da quella nobile eleganza, si fece di uno stile massiccio, oscuro, e pesante. Appariscono i vestigi della pristina arte pura ne' suoi archi circolari, nelle sue colonne compite, nel sopra ornato diviso in una specie di architrave, di fregio, e di cornice, in una solidità ugualmente ripartita sopra l' intera massa. Questa specie di architettura sorse al sorgere del Cristianesimo; e siccome questo si rifugiò per qualche tempo entro le caverne, e le catacombe, è ben verisimile, che da tali ricoveri quella architettura,

nell' applicarsi alle chiese, ricavasse la sua oscurità e la sua gravezza. Questo suo carattere si rese poi, com' è ordinario progresso delle cose, sempre più pesante, stimandosi più conveniente agli edifizi destinati alla venerazione.

Qui si ha principalmente in mira quell' altra specie di architetttura comunemente detta gotica moderna, o gotica per eccellenza, ch' è tutto ardire, leggerezza, e ricchezza.

Le colonne di questa architettura sono alte da dieci fino a venti diametri, non hanno rastremazione alcuna. I capitelli sono alti da uno fino a quattro moduli: sono senza volute e senza configurazione determinata, smussati da quadro in tondo, con fogliami di cardo, e con una folla di bassi rilievi. L' abaco non è, che un grosso cordone. La base consiste in un ovolo rovescio con una grande scozia distinta in listelli, o terminata in un altro ovolo rovescio. Spesso queste colonne sono applicate a fascia a guisa di pertiche.

La cornice, come si vede nel cortile dell' abbadia di Westminster a Londra, ha delle modanature regolari, ma in gran numero, coll' aggiunta di triangoli e di elissi concave. I membri grandi, come i gocciolatoi, sono assai piccioli, onde il profilo riesce senza i necessari riposi. Tutte le modanature riguardano in giù, e compariscono della loro grandezza. I profili sono esenti di tante inezie di filetti, di sottosquadre, di contorcimenti, e son composti di divisioni di parti uguali, e di giusti

rapporti fra una parte e l' altra. Onde dal tutto insieme risulta una certa regolarità non ingrata, vale a dire meno disgustevole de' profili borrómineschi.

Gli archi sono di secondo, di terzo, e fin anche di quarto acuto; si ripiegano fino al loro piede, il quale rimane sospeso in aria senza alcun sostegno. Gli archi sono tra loro connessi, e legati da un cordone distribuito con bizzarria. Finestre e porte lunghe, e strette della figura degli archi.

Non avendo essi archi, come nè meno le volte, verun piede, nè veruna imposta, non ammettono nè cornice, nè cornicione. Si ergono immediatamente da sopra le colonne, e le volte si sostengono sopra gli archi degl' intercolonni. Se sopra una data volta se ne vuole un' altra più alta, questa architettura non ha mai usato d' interporre cornice, o altro nuovo ordine, ma passato il primo capitello ha prolungato le stesse colonne fino ad un secondo capitello, dal quale poi si son diramati tanti cordoni, quanti sono le costole delle volte, collegandole insieme fino al loro vertice.

Anche le facciate, distinte con colonnette, o con pilastrate, finiscono in vari archetti intrecciati l' uno coll' altro sempre con uguale andamento, o in fasce variamente scolpite, o ritorte in circoli intersecati con ordine, e adorni di foglie, senza alcuna apparenza di cornicione.

Gli ornati gotici sono tutti in angoli curvi,

in circoli, in elissi, e in molte figure irregolari sminuzzati tutti e minuti. Il tritume, e la profusione sembrano il loro scopo.

Le forme sono svelte, secche, acute, e nell'esteriore finiscono sempre in più piramidi strette, ed aguzze, staccate sensibilmente le une dalle altre. Tutto apparisce d'una leggerezza la più ardita, e tutto è d'una solidità reale. Ne sussistono tuttavia tanti monumenti, fra' quali i più celebri sono le cattedrali di Siviglia, di Salamanca, di Parigi, di Amiens, di Reims, di Strasbourg, di Westminster, di Lichiefeld, di Pisa, di Siena, di Bologna, di Milano.

Questa architettura gotica moderna, che nella Spagna, e nelle costiere mediterranee dell'Africa divenne Arabesca, o Moresca, nacque verso il decimo secolo, e dominò ben presto per tutta l'Europa. Ella è tutta all'opposto dell'altra gotica antica, cui ella succedè. Ma questo sbalzo da un estremo all'altro fu per una successiva ed insensibile transizione, o tutto in un colpo, e da punto in bianco? Accadde forse come vediamo giornalmente accadere alle nostre mode, che dal minuto, dal basso, e dal radente si slanciano all'improvviso per stracchezza di gusto, e di disgusto all'alto, al leggero, allo svolazzante? Nacque ella forse da quelle bisbetiche pitture fulminate tanto da Vitruvio, che si veggono ancora nelle antiche fabbriche romane, dove si veggono colonne alte 20 e 30 diametri con ornamenti bizzarri? O

trasse ella la sua origine dalla imitazione de' boschi, i quali sono stati i primi tempii di tutte le nazioni agreste? Questa ultima opinione ha presa un' aria tanto più plausibile, quanto che questa architettura si è esercitata specialmente ne' tempii.

Congetturano dunque taluni, che i popoli settentrionali dell'Europa, gli Unni, i Sassoni, i Vandali, i Normanni, i quali in varie riprese invasero le regioni meridionali, la Francia, l'Inghilterra, l'Italia, la Spagna, assuefatti ad adorare la deità del tenebroso Gentilesimo entro i boschi, quando la loro nuova Religione cristiana esigè edifizi coperti, eglino ingeniosamente divisarono di farli rassomiglianti ai boschi stessi, per quanto l'architettura potesse permetterlo, piegandosi così ai loro antichi pregiudizi, e provvedendo alla loro presente convenienza con un fresco ricovero in quei climi caldi, ove si traspiantarono. Per conoscere con quale arte, e con qual successo eglino eseguirono il loro progetto, basta osservare un viale d'alberi ben cresciuti, che intralcino i loro rami in su, come in quel viale grande di villa Medici in Roma, e verrà subito in mente una lunga navata d'una cattedrale gotica. Roma non ha più di queste chiese. Niuno attento osservatore entrerà giammai in uno de' più grandiosi, e svelti edifizi di questo genere, che non gli si rappresenti nell' immaginazione un viale d'alberi; e questo solo è quello, che può veramente chiamarsi stile gotico di fabbricare.

Formata questa idea di tale sì straordinaria specie di architettura; spariscono tutte le irregolarità, tutte le trasgressioni contro l'arte, e tutte le mostruose offese contro la natura; anzi ogni cosa vi acquista la sua ragione, ogni cosa è nel suo ordine, e nasce un tutto armonioso dalla meditata applicazione dei mezzi propri, e proporzionati al fine.

E come gli archi possono essere altrimenti che acuti, quando l'artista non ha che imitare quella curva, che formano i rami colla loro scambievole intersezione? E le colonne come possono altrimenti essere che a fasci, se elleno non debbono rappresentare che steli di gruppi d'alberi? Sullo stesso principio è formata la spargagliata ramificazione de' lavori di pietra nelle finestre, e di vetri coloriti negl'intervalli; rappresentando gli uni i rami, e gli altri le foglie nelle aperture di un bosco, concorrendo gli uni e gli altri a conservare la fosca luce ispirante un religioso orrore. Finalmente si scuopre il giusto motivo della loro studiata avversione verso la solidità apparente in quelle stupende moli. Chi è assuefatto all'apparente, ed alla real fermezza dell'architettura greca non se ne sa dar pace, ed ha lo stile gotico pel più insoffribile degli assurdi. Se ciò fosse stato solamente uno scherzo d'ingegno dell'artista per mostrare, che egli può dare una solidità reale senza veruna apparenza, noi dovremmo veramente ammirare la sua scienza trascendente, ma dovremmo ancora condannare il suo cattivo giudizio. Ma quando

si considera, che quella sorprendente leggerezza era necessaria per eseguire compitamente l'idea di un luogo rurale di adorazione, non si può ammirare abbastanza una invenzione tanto sublime.

Questa architettura ignota alla Grecia, ed a Roma era dunque tutta originale, cioè ricavata dalla natura, ma dalla natura studiata nel suo grande, nel suo tutto insieme vivamente bello e maestoso, applicato principalmente alla più nobile costruzione, che possa farsi dagli uomini alle chiese. Ella fa dunque sommo onore all'ingegno umano; e gli artisti di que' secoli barbari nell' inventarla ebbero nozioni più giuste, più virili, che i moderni Mimi della più classica greca e romana magnificenza. I più fervidi ammiratori del Vignola, e del Palladio non disconverranno, che ella ha il suo merito. Ciò meglio si vedrà in luogo più opportuno.

II. *Architettura cinese*.

I Cinesi hanno grand'uso di colonne, le quali, benchè sieno di legno con base di pietra o di marmo semplice, come la nostra toscana, sono però di buon rapporto; poichè la loro altezza è da 8 fino a 12 diametri secondo la qualità degli edifizi, e sono diminuite gradatamente da fondo in cima, in vece di capitello: la parte superiore del fusto è traforata da travi con molte picciole mensole per sostegno, che sono spesso ornate di avorio, o di metallo, o di madre

perla. Questo capitello fa del fracasso, e dimostra nel tempo stesso la semplicità della costruzione. Il sopra ornato è senza cornice, ma ha un fregio ben alto passabilmente ornato di scultura. I Cinesi hanno inventate le cose più utili, e le hanno poco raffinate. Perciò eglino impiegano bene le loro colonne, sempre come sostegni necessari, ed ignorano perciò l'insipido ripiego d'incastrarle, di annicchiarle, di contorcerle a spirali, e di farne tanti altri abusi, che paiono bellezze ai nostri ciechi architetti. Altrove si parlerà delle abitazioni, de' tempii, e degli altri edifizi cinesi.

LIBRO II.

DELLA SIMMETRIA

La simmetria è una proporzionata quantità di misura, che le parti debbono avere fra loro, e col tutto.

Che un portone per esempio abbia la sua altezza proporzionata alla sua larghezza, e che queste sue dimensioni sieno proporzionate alla grandezza di tutto l' edifizio, questo è quello, che forma la simmetria. Dunque la simmetria vale lo stesso, che la proporzione.

CAPITOLO I.

DELLE PROPORZIONI ARCHITETTONICHE

Le proporzioni sono gl' ingredienti più essenziali, che costituiscono la bellezza dell' architettura. Una fabbrica semplice, che non abbia altro merito, che quello delle giuste proporzioni, farà sempre un bell' effetto, basterà a se stessa, e sarà mirabile anco senza ornati; come una statua nuda, come il Torso di Belvedere. All' incontro un edifizio ricco de' più sontuosi ornamenti non riuscirà mai, sprovvisto che sia di proporzioni. Il bello architettonico non consiste tutto negli ornati, i

quali sono all' architettura, come i panneggiamenti sono alla scultura. Senza l' intelligenza, e senza l' uso delle proporzioni, non si può mai essere architetto.

Questa cognizione si applica ad una infinità di cose. La massa degli edifizi, le sue suddivisioni interne ed esterne, la scelta dell'ordine confacente al genere ed al carattere della fabbrica, l' accordo delle parti e fra loro e col tutto, tutti questi oggetti dipendono dalla scienza delle proporzioni. Ciascuno di questi oggetti richiede un' attenzione particolare dell' architetto, studioso di rendere la sua opera ben proporzionata. Egli ha da meditare, e da combinar molto, affinchè niuna cosa alteri quel bello assortimento, quella dolce armonia, quell' insieme esatto, senza di che i materiali li più ricchi, e più artistamente lavorati non presenteranno mai un ordine di cose, donde risulti un effetto soddisfacente.

Le regole delle proporzioni dipendono assolutamente da quella parte dell' ottica, che si chiama prospettiva, cioè dalla maniera, in cui vediamo gli oggetti in diverse distanze, e in diverse situazioni. Un oggetto architettonico ci sembra bello, quando le sue parti principali o essenziali sono congegnate in modo, che l' occhio sia successivamente colpito dalla più, fino alla meno considerabile parte, secondo il vario grado d' importanza che esse parti hanno nella composizione, affinchè le loro varie immagini s' imprimano nella mente, prima che

ella sia colpita da altri membri subalterni. Questi membri subalterni però debbono anche essere condizionati in maniera, che non vengano assorbiti dai primi, ma sieno ugualmente capaci di eccitare idee distinte, e confacenti ai fini, per li quali sono disegnati. Un tale effetto può anche essere in qualche maniera prodotto dalle differenti figure, e situazioni delle parti; perchè le figure semplici operano più speditamente delle complicate, e le projette si scuoprono più presto delle ritirate, come le vicine più delle lontane. Ma la causa principale, è la molla di un tal effetto sono i giusti rapporti delle loro dimensioni: questi hanno il predominio sulla nostra vista.

Un edifizio dunque sarà ben proporzionato, se l' occhio ne comprenderà senza pena tutte le parti, se le impressioni su quest' organo non saranno diffuse, e se formeranno, per così dire, un accordo d' impressione. Se un edifizio è, per esempio, troppo largo rispetto alla sua altezza, allora quella larghezza farà sulla vista una impressione più grande di quella che proverrà dall' altezza. Allora non si baderà più che a quella larghezza, nè si comprenderà ad una sola occhiata l' insieme dell' edifizio; così la vista sarà colpita differentemente, proverà un certo imbarazzo, una certa dissonanza d' impressione, e l' oggetto comparirà disaggradevole.

Ma quali sono i numeri costituenti questo accordo d' impressione, vale a dire le proporzioni

dell' architettura? Questa è ancora una scoperta da farsi. È da gran tempo, che molti ingegni si tormentano a ricercarla, e non sono finora scappate, che idee vaghe, generali, ed interamente arbitrarie.

Francesco Blondel è stato il primo ad investigare, ed a credere, che fra tutte le proporzioni note la sola proporzione armonica possa render bello un edifizio. Ma questa non fu che una congettura.

Il sig. Ourard verso la metà del secolo passato diede alla luce un' opera sopra l' architettura armonica; ma senza effetto.

Il sig. Briseux nel suo trattato *Du beau essentiel dans les arts appliqué particuliérement a l' architecture* si è sforzato a provare, che le proporzioni dell' architettura debbano necessariamente consistere nelle proporzioni armoniche. La ragione è bizzarra. Egli vuole, che tutte le nostre sensazioni si facciano sempre in una stessa maniera in tutti i nostri differenti organi; onde quello, che piace all' orecchio, deve necessariamente piacere anche all' occhio. E perchè? Perchè l' anima, dice egli, non può essere toccata, che in una maniera uniforme.

Questo è un dialese. E quali prove si hanno, che la nostra anima non possa esser tocca che in una maniera uniforme? È vero, che i nostri cinque sensi non si riducono, che ad un solo, al tatto. Ma questo tatto è sempre toccato uniformemente, e musicalmente?

Questo è appunto quello, che è in questione, e che ha bisogno di prova. Sarebbe certamente una bella scoperta, che il bello, cioè tutto quello, che piace fosse in proporzione armonica. Non solo gli architetti sarebbero allora obbligati a sapere di musica per applicarla alle fabbriche: ma ogni artefice, se avesse voglia di fare qualche cosa di piacevole, avrebbe da studiare sotto i maestri di cappella, i quali sarebbero i maestri universali: fino ai pasticci, ed alle cuffie bisognerebbe adattar le proporzioni musiche.

Poteva il sig. Briseux ritenere entro di se stesso queste sue idee, e provare meglio di quello che ha fatto, che i più belli edifizi, ed i più belli ornati sono quelli, dove le proporzioni armoniche sono le meglio osservate. Quando ciò fosse ben provato, l'importante scoperta sarebbe bella e fatta. Ma non basta, che monsig. Bianchini abbia veduta in proporzione armonica la camera sepolcrale de' Servi di Augusto, e qualche altra anticaglia, ch'egli vanta di una sorprendente bellezza. Bisogna vedere, se i più bei monumenti dell' architettura antica e moderna sieno in questa proporzione, e se tutto quello, che in architettura si fa in tale proporzione, riesca sempre bello, e più bello di quanto altro si fa in qualunque altro modo. Questo è quello, che finora è ignoto; e su questo hanno sudato in vano i Derizet, i Ricciolini, i Galiani, e tanti altri; e vano sarà apparentemente ogni loro tentativo.

L' organo della nostra vista, per quanto si eserciti, non è così scrupolosamente delicato, come quello dell' udito, il quale con facilità scopre ogni minima discordanza (58). Sembra, che l' accordo musicale sia in un punto, fuori di cui l' orecchio si accorge subito della distonanza. All' incontro nella visione, il bello non è ridotto in un punto, ma pare esteso fra qualche circonferenza, entro cui comodamente si raggira. Sia un edifizio in proporzione armonica. Oh che bella cosa! Si alterino un tantino le sue misure. Addio proporzione armonica. Or io sfido i Briseux, i Bianchini, e quanti architetti possono mai esservi colle seste negli occhi, li sfido tutti a distinguere in quell' edifizio già scordato la minima alterazione della sua primiera bellezza. Se prima era bello, seguirà ancora a comparir ugualmente bello.

Questa medesima ragione rovescia l' ingegnoso sistema de l' abate Logier, il quale ha stabilite le proporzioni architettoniche nella *esatta commensurabilità*. I giusti rapporti o geometrici, o aritmetici, o armonici, o contrarmonici oh quanto sono belli! Sì a tavolino. Certamente, che un edifizio lungo, per esempio,

(58) Anche l' udito se non è ben organizzato e delicato resta imperfeta la sensazione: non mancano persone le quali non s' accorgono non solo subito, ma mai della distonanza musicale, e finiscono coll' annoiarsi ad una sublime musica. Ed è incredibile, ma pure ne ha di quelle il cui organo dell' udito è tanto imperfetto, che sentono buono il cattivo, ed il cattivo buono.

90 piedi, alto, 30, o largo 10, forma in carta una chiara proporzione geometrica, e l'animo ne resta soddisfatto. Ma si accrescano, o si diminuiscano quelle dimensioni di qualche linea, di qualche pollice, e anche di qualche piede; dopo un lungo tedio di calcoli, o non si troveranno più di alcun rapporto sensibile, o si troveranno incommensurabili, e frattanto in quella incommensurabilità l'edifizio continua ad esser bello, quanto prima. Il giudizio degli occhi non è così fino, come quello degli orecchi per sentire un esatto accordo: un poco più, un poco meno per l'occhio non è niente. Saviamente perciò il chiarissimo sig. Temanza ha paragonata la musica ai versi, e l'architettura alla prosa.

Lo stesso può dirsi del sistema del sig. Roberto Morris, il quale nelle sue *Lectures en architecture* sostiene, che il quadrato in geometria, l'unisono o il circolo in musica, il cubo nell'architettura hanno tutti una inseparabil proporzione; perchè essendo uguali tutte le parti, i lati e gli angoli danno all'occhio, ed all'orecchio un grato piacere. Quindi ei deduce, che il cubo e mezzo, ed il doppio cubo nell'architettura sieno, come il diapason, ed il diapente nella musica, fondati su gli stessi principii. Onde come nella musica sono 7 note, così nell'architettura sieno sette proporzioni, secondo le quali si abbiano da fare tutte le differenti fabbriche dell'universo. Queste sette proporzioni sono le seguenti:

1. Cubo, cioè tutte e tre le dimensioni dell'edifizio uguali.

2. Cubo e mezzo, come lunghezza 60, profondità 40 altezza 40.

3. Doppio cubo lungh. 60 prof. 30 alt. 30
4. 3. 2. 1. lungh. 60 prof. 40 alt. 20
5. 4. 3. 2. lungh. 60 prof. 45 alt. 30
6. 5. 4. 3. lungh. 60 prof. 48 alt. 36
7. 6. 4. 3. lungh. 60 prof. 40 alt. 30

Questa è la proporzione armonica. Diasi per vero, che in queste sette proporzioni si possano costruire elegantemente tutti gli edifizi, ma sarà vero ancora, che queste proporzioni si possono alterare, e distruggere, senza che gli edifizi perdano punto della loro bellezza.

Per maggiormente accertarsi, che le proporzioni dell'architettura non consistono in veruna delle quattro famigerate proporzioni, geometrica, aritmetica, armonica, e contrarmonica; si osservi, che le relazioni reali, che sussistono fra le figure dissimili, non hanno alcuna connessione colle apparenti. L'ovolo, per esempio, nella cornice dorica veduta nella sua giusta elevazione, apparisce molto più grande del capitello del triglifo, che gli è sotto, quantunque in realtà sieno entrambi quasi della stessa dimensione. Se poi si situa lo stesso ovolo molto più in giù del livello dell'occhio dello spettatore, allora esso apparirà molto minore di qualunque membro piano, che abbia quella stessa grandezza. Dunque tra le relazioni reali, e le apparenti non vi è connessione alcuna. Dunque

qualsisia attacco alle proporzioni armoniche, o di qualunque altra specie è irragionevole, perchè quello, che è realmente in una perfetta armonia, produrrà in apparenza la più disarmonica discordanza.

In fatti nei più stimati avanzi dell'antichità, che sono tanto armoniosi alla vista, quale armonia, o semplicità di relazioni si trova nella realtà delle loro parti? Quasi niuna. All'incontro le opere de' moderni hanno tutta l'esattezza delle relazioni reali, e frattanto non producono all'occhio un effetto molto grato. Pure gli ornati dell'odierna architettura sono tutti studiati, e presi dall'antica. Ma perchè tutti gli architetti moderni si sono posti in capo, che il grazioso, e piacevole aspetto degli oggetti architettonici dipenda dall'armonia, e dalla semplicità delle relazioni tra le loro parti; ciascuno, camminando su questo principio tenuto per incontrastabile, quando non ha trovata negli originali antichi questa pretesa armonia e semplicità di rapporti, ne ha attribuita la colpa alla inaccurata esecuzione degli artefici piuttosto che al premeditato disegno dell'architetto, e perciò ne ha aggiustate le misure secondo le relazioni più semplici, e più approssimanti. Quindi è nata una facilità di misure in carta, ed una disarmonia nelle opere.

Sembra dunque abbastanza provato, che le proporzioni dell'architettura non consistono, nè possono consistere in niuno de' quattro predetti rapporti. Vediamo ora da dove dipendono.

Quali rapporti nell'architettura sieno grati alla nostra vista, non può mai scoprirsi, almeno con qualche accuratezza, se non che dalla sola esperienza. Su questa traccia gli inventori dell'arte s'ingegnarono di applicare agli ordini le proporzioni o degli uomini e delle donne, come narra Vitruvio; o di diversi alberi, come sembra più verisimile. Così tentando e sperimentando si è giunto a fissare de' rapporti di lunghezza, di larghezza, e di altezza, che sono piaciuti all'occhio, senza essere punto in ragione nè geometrica, nè aritmetica, nè armonica, nè contrarmonica.

Quando dunque si è sperimentato, che qualche numero di parti, disposte in una particolar maniera, e sotto particolari dimensioni, eccita nella generalità de' giudiziosi spettatori una piacevole sensazione, è prudenza in altre occasioni, ove concorrono le stesse circostanze, seguitare esattamente le stesse dimensioni, non ostante che fra loro sembrino di un rapporto irregolare, e sconnesso.

Questo è il metodo, che si deve tenere nel comporre gli ordini, e qualunque altra decorazione di architettura; e quando si vuole imitare qualche bel pezzo di architettura antica, o moderna, debbonsi copiare rigorosamente quelle cose, che appariscono all'occhio perfette, e misurarle accuratissimamente. Quelle poi, che all'occhio compariscono in qualche maniera difettose, si debbono correggere colla massima attenzione, esponendole allo sguardo de' dotti, e degl' ingegnosi artisti.

Ma donde viene, che una colonna, per esempio, in certi rapporti sia bella? Un' occhiata alla natura, e se ne scoprirà subito la cagione. La colonna è l' imitazione di un tronco di albero impiegato per sostegno. Ora i tronchi atti a sostentare sono naturalmente di tali rapporti; dunque gli stessi rapporti debbonsi trovar nelle colonne, affinchè facciano il dovuto officio, e rassomiglino al loro modello. Allora le diciamo belle, perchè l' imitazione di una cosa naturale ci piace, e più ci piace, quanto più l' imitazione è ben eseguita.

Dunque le proporzioni architettoniche derivano dalla natura, e dai bisogni che noi abbiamo della solidità: così che se la natura avesse prodotto tutti i suoi più grandi alberi sì delicati, come gli steli del grano, e nello stesso tempo sì forti da sostenere i più gravi pesi delle fabbriche, le proporzioni de' nostri ordini di architettura sarebbero sul modello di quei delicatissimi steli, e ci sembrerebbero bellissimi. Il bello nelle arti è tutto dedotto dalle produzioni naturali applicate ai nostri bisogni, ed alle nostre comodità. Vediamone qualche altro esempio.

Il rapporto delle porte e delle finestre, come quello degli archi, consiste nell' altezza doppia della loro larghezza. È la necessità certamente, che ha prodotta questa relazione, la quale è stata poi confermata, e resa assoluta dall' abitudine. È ben verisimile, che nelle primitive capanne gli ingressi fossero stati molto angusti,

nè forse maggiori di quanto bastava per introdurvisi una persona, ed anche carpone; poichè essendo quelle strutture meramente destinate per ritirarvisi la notte, o nei cattivi tempi, è ben naturale, che fossero chiuse più che fosse possibile. Ma col migliorarsi l'architettura, e collo scoprirsi i mezzi da chiudere facilmente gl' ingressi, furono poscia fatti di una grandezza comoda da ammettervi liberamente qualunque persona di qualsisia grossa, ed alta statura senza piegarsi, nè voltarsi di fianco. Furono perciò fatti larghi tre piedi, ed alti 6. Divenuto abituale questo rapporto fu preferito a qualunque altro, e fu conservato anche, quando si aumentò considerabilmente la grandezza dell' ingresso.

Non v'è dunque nelle proporzioni architettoniche qualche grazia particolare inerente ed intrinseca, come taluno si è immaginato. La necessità, i bisogni, i comodi degli uomini sono i veri fonti di queste proporzioni, specialmente negli oggetti di uso reale: l'abitudine poi ce le rende belle, cioè piacevoli ai nostri sguardi. Quindi nascono le diverse architetture nazionali. Agli Egizi, abbondanti più di marmi che di legni, piacquero le masse gravi: altri popoli di picciole e di esile corporatura, e tra gracili piante hanno dovuto amare un' architettura bassa e leggera. L'architettura greca è stata analoga alla temperatura di quel clima copioso ugualmente di marmi, di vegetabili, e di uomini di fattezze temperate, e di un talento attivo. I Romani in un clima meno benigno, e più abbondante di alberi, che

di marmi, nel copiare l'architettura greca, l'hanno rialzata, e resa più svelta senza nè pure accorgérsene. A molto maggiore sveltezza hanno dovuto portarla i popoli settentrionali quasi sprovvisti di pietra, vivendo fra boschi, e le nevi. Così tutta traforata a guisa di merletti l'architettura moresca ha fatte le delizie di quella nazione brustolata dal sole.

Prescindendo però da questi vari gusti provenienti dai vari bisogni, e dalle costituzioni speciali delle varie nazioni, v'è nell'architettura un senso comune, che ci tocca tutti ugualmente, almeno chiunque ragiona. Se per esempio, nella elevazione di un edifizio predomina la larghezza, noi ci sentiamo colpiti da idee di maestà e di forza: se è l'altezza predominante, ci farà impressione la delicatezza e l'eleganza: tutte queste cose ci producono sensazioni piacevoli. Ma un eccesso di larghezza degenera nel pesante, come un eccesso di altezza nel magro: entrambe disgustevoli cose. Così quando gli oggetti sono bassi, e molto estesi concepiamo naturalmente idea di cosa grave, abbietta e goffa; e se sono estremamente elevati e stretti, ci sembrano istabili e gracili. La perfetta proporzione dunque consiste in un mezzo tra questi estremi.

È questo mezzo, che forma tutto il gradimento degli occhi; e questo gradimento è un istinto naturale come a tutti gli uomini, il quale si accresce, e si migliora coll'abitudine, e colla riflessione. A fissare questo mezzo è dove tendono le regole dell' architettura, le quali non

hanno altro fondamento, che l' esperienza, vale a dire, quella parte dell' ottica, che regola la maniera, come possiamo vedere comodamente, e distintamente gli oggetti in diverse situazioni.

Ecco alcune nozioni generali, ed alcune regole dell' ottica applicabili, e di grand' uso all' architettura.

CAPITOLO II.

DELLA VISIONE RELATIVAMENTE ALL' ARCHITETTURA

Un oggetto si rende visibile per la semplice impulsione, o riflessione de' raggi della luce, i quali dalla superficie dell' oggetto giungono alla retina, o al fondo dell' occhio, ove dipingono l' immagine dell' oggetto, il quale si vede nel luogo, dove la facoltà di vedere è, per così dire, diretta da quei raggi.

La vista è una specie di tatto, benchè assai diverso dal tatto ordinario. Per toccare qualche cosa col corpo o colle mani, bisogna, che ci avviciniamo a quella cosa, o che essa si avvicini a noi, tanto da poterla toccare. Ma non possiamo toccarla cogli occhi in qualunque distanza sia, se ella non è in istato di rimandarci sì gran quantità di luce da farci impressione su quest' organo, o per dipingervisi sotto un angolo sensibile.

Il più picciolo angolo, sotto il quale gli uomini possono vedere gli oggetti, è di circa un

minuto. Questo angolo dà una distanza di circa 3436. diametri dell' oggetto: così che un oggetto, alto e largo un piede, sì potrà vedere fino alla distanza di 3436. piedi; ed un uomo alto 5. piedi potrà esser veduto fino alla distanza di 17180. piedi, supponendo però, che questi oggetti sieno illuminati dal sole. Ma pochi uomini hanno gli occhi così ben configurati da scuoprire gli oggetti sì da lungi. E quand'anche gli occhi fossero perfettissimi, questa estimazione non dà una idea giusta della forza, e dell' estensione della portata de' nostri occhi; perchè la portata de' nostri occhi diminuisce, ed aumenta a proporzione della quantità di luce, che ci circonda, ancorchè quella dell' oggetto resti sempre la stessa: così che, se il medesimo oggetto, che noi vediamo di giorno nella distanza di 3436. volte il suo diametro, restasse illuminato nella notte della stessa quantità di luce, come nel giorno, noi potremmo vederlo ad una distanza cento volte maggiore. Così il lume di una candela, il quale ha circa un pollice di diametro, si scuopre di giorno in distanza 10. o 12. mila volte la lunghezza del suo diametro, ma di notte si scuopre anche più lungi di 316800 volte la lunghezza del suo diametro.

I. *Leggi della visione concernenti la distanza degli oggetti.*

Tre cose concorrono per determinare la distanza, dalla quale noi possiamo scuoprire un

oggetto lontano. 1. La grandezza dell'angolo, che l'oggetto forma nel nostro occhio. 2. L'intensità della luce dell'oggetto stesso. 3. Il grado di luce degli oggetti vicini, e intermedi, che si veggono nello stesso tempo. Ciascuna di queste cause influisce sull'effetto della visione, e col valutarle, e paragonarle insieme si determinerà in tutti i casi la distanza, in cui si può scuoprire un dato oggetto.

1. Il primo mezzo più generale, ed ordinariamente il più sicuro, che noi abbiamo per giudicare la distanza degli oggetti, è l'angolo ottico o visuale, formato dai raggi ottici o visuali, che dalle estremità di un oggetto vengono al centro del nostro occhio. È evidente, che quanto più l'occhio si avvicina all'oggetto, più grande diviene l'angolo visuale. Dunque:

Regola I. La distanza di un oggetto è in ragione inversa dell'angolo visuale; cioè quanto minore è l'angolo visuale, tanto maggiore è la distanza dell'oggetto.

Regola II. Quanto più luminoso, o di più vivaci colori è un oggetto, più vicino ci comparisce. Perchè allora la pupilla essendo più dilatata lascia passare nell'occhio una maggior quantità di raggi di luce, e questa luce agendo più fortemente su la retina deve far comparire l'oggetto più vicino, facendone comparir più distinti i contorni. Quanto poi gli oggetti ci compariscono più vicini, tanto più piccioli anche ci compariscono, come fra poco si vedrà.

Perciò una camera, se è imbiancata, i suoi muri comparendoci più vicini, ci comparirà in conseguenza più picciola. Parimenti le montagne compariscono più vicine, e meno grandi, e meno elevate, quando sono coperte di nevi; ed il fuoco, o la fiamma compariscono più piccioli, quando di notte si vedono in una gran distanza.

Per questa ragione l'architetto deve avere riguardo non solo all'esposizione del suo edifizio, se venga più o meno illuminato, ma ancora ai diversi colori de' materiali. Se le colonne, e gli ornati sono di un marmo bianco in una fabbrica di oscuri mattoni, debbono essere alquanto più grosse, che se fossero di marmo scuro. Quindi la folla dei lumi, che nelle feste solenni in gran macchine risplendenti sogliamo impiegare, impicciolisce le cose più grandi. E lo stesso cattivo effetto è prodotto anche dalla sfacciata bianchezza degli stucchi, e dalla profusione delle dorature, colle quali pretendiamo abbellire i nostri edifizi.

Siccome gli oggetti brillanti e luminosi compariscono più vicini, e più piccioli di quello che in effetto non sono: così all'incontro la Regola III. Gli oggetti debolmente illuminati compariscono più lontani e più grandi, in ragione della debolezza, e della oscurità del loro colore. Il nero sfumando i contorni impiccolisce gli oggetti.

Quindi nell'entrar della notte gli oggetti ci sembrano più lontani, e più grandi che nel

giorno; perciò un uomo vestito di nero ci sembra di una statura, e di una gamba più svelta, che quando è vestito di bianco. Ecco perchè le fabbriche ci compariscono più vaghe al chiaro della luna, che allo splendore del sole; perchè allora tutto acquista un'apparenza di più grande, e di più lontano, nè vi si scuoprono i difetti delle piccole parti.

Per la stessa ragione la distanza apparente, e la grandezza degli oggetti compariscono aumentate, quando si veggono a traverso di un'aria pregna di vapori o di nebbia. Allora gli edifizi e gli animali sembrano e più lontani, e più grandi. E questa è una delle cause, per cui il sole, la luna, ed i pianeti, quando sono all' orizzonte, compariscono più grandi e più distanti, che quando sono in maggior elevazione; perchè i loro raggi debbono traversare maggior estensione d' aria, e incontrano più vapori, quando quegli astri sono presso all' orizzonte, che quando ne sono lungi; e in conseguenza comparendo allora più deboli e meno brillanti, ci sembrano più grandi e più lontani.

Dunque si può con sicurezza conchiudere, che i colori apparenti degli oggetti ci servono molto per farci giudicare delle distanze, quando conosciamo d' altronde la forza, e la vivacità del colore in qualunque altra distanza data.

Seguendo questo principio gli abili pittori rappresentano sopra uno stesso piano oggetti in

diverse distanze, o coll' aumentare, o col diminuire la vivacità de' colori, secondo ch' essi vogliono far comparire gli oggetti più vicini o più lontani. Così gli architetti nell' impiegare ordini in luoghi non molto chiari e distanti, debbono esprimerne le modanature non solo di materia candida, ma anche con forza e con grandezza, affinchè sieno vedute nella giusta proporzione.

Regola IV. Quanto più distinte si veggono le parti di un oggetto, più vicino esso ci sembra; ed all' incontro ci sembrerà più lontano, quanto più confusamente le sue parti si veggono. Perchè i diametri delle immagini, che si dipingono sulla retina, diminuiscono sempre a proporzione, che aumenta la distanza degli oggetti rappresentati da esse immagini, e per conseguenza un oggetto può sparire, quando sarà posto in sì grande distanza da' nostri occhi, che la pittura, che esso farà su la retina, sia insensibile a causa della sua piccolezza; e quanto più l' oggetto sarà piccolo, più presto esso cesserà d'esser visibile; quindi le piccole parti di un oggetto non saranno visibili in certe distanze, perchè la parte la meno sensibile sarà sempre più piccola proporzionatamente alla distanza dell' oggetto stesso. Onde la più piccola parte visibile nella distanza di un piede diverrà invisibile in quella di due piedi, e la più picciola parte visibile a due piedi sparirà a tre: e così in appresso.

Risparmiatevi dunque, signori architetti,

quegli ornamenti minuti, che fanno sì bene nei vostri disegni, e sì male nelle vostre fabbriche. Non è sulla carta, che li avete da considerare; ma su le fabbriche osservate dal loro giusto punto di veduta. Dunque i piccoli ornamenti distanti vogliono esser più grandi che sia possibile, e di materia candida in campo oscuro.

Anche la troppa vicinanza produce lo stesso effetto della confusione, come la troppa distanza; perchè i raggi riflessi dagli oggetti troppo vicini sono sì divergenti, che si vanno a riunire di là della retina, e forman perciò molti punti, e molti tratti, ma non quella sola immagine, che si può dire la fisonomia degli oggetti.

Dunque gli oggetti si veggono distintamente, quando tutti i punti del cono luminoso, che formano l'immagine nella retina, sono riuniti nella stessa proporzione, ch'essi hanno sull'oggetto stesso, senza confusione, nè intervallo fra loro, senza miscuglio di raggi stranieri; e quando questa giusta riunione di raggi non affetta l'organo nè troppo vivamente, nè troppo debolmente; onde un'immagine è distinta, quando tutti i punti di luce, e le gradazioni di ombra che la formano, si dispongono nella retina le une appresso le altre, come lo sono nell'originale stesso, così che molti de'suoi punti, o de'suoi sfumamenti di ombre nè si riuniscono in un sol punto, nè lasciano fra loro degl'intervalli, che non sono nell'originale; e quando finalmente la loro impressione è

proporzionata alla sensibilità dell'organo: l'uno o l'altro di questi difetti renderebbe l'immagine confusa.

Regola V. Se la distanza tra due oggetti visibili forma un angolo insensibile, gli oggetti benchè lontani l'uno dall'altro compariranno, come se fossero contigui; onde non essendo un corpo continuo, se non che il risultato di molti corpi contigui, se la distanza tra molti oggetti visibili non è scoperta, che sotto angoli insensibili, tutti questi differenti corpi non faranno che uno stesso corpo continuato.

Questa è la ragione, per cui l'architettura, e nell'architettura grandiosa si debbono porre fra gli ornamenti de' grandi intervalli, e tanto più grandi, quanto più da lungi sono veduti.

3 Regola VI. Un oggetto comparisce più distante, e più grande, quanti più oggetti intermedi sono fra quello e lo spettatore; e quanto più luminosi sono gli oggetti intermedi, e più distanti, più grande ci comparisce l'oggetto principale, specialmente se esso è meno illuminato di quelli. Se guardiamo, per esempio, una torre, e nello stesso tempo vediamo, molte case, ed alberi fra quella, e noi, subito noi giudichiamo che essa torre è più lontana, e più grande, che quando la vediamo sola, e senza l'interposizione di alcun altro oggetto visibile. Frattanto l'immagine della torre dipinta sulla retina è sempre la stessa nell'uno e nell'altro caso, purchè ella sia in una egual distanza. E se le case sono bianche,

e la torre oscura, questa ci sembrerà ancora di maggior grandezza, e in maggior distanza. Ecco un' altra causa, per cui gli astri ci compariscono più lontani, e più grandi all' orizzonte, che in maggiore elevazione.

Perciò i pittori diminuiscono sempre la grandezza degli oggetti, e li coloriscono men vivamente a proporzione della maggior distanza, in cui li vogliono far comparire, volendo frattanto farli comparire della stessa grandezza degli altri, che ci sono più vicini, i quali sono coloriti con più vivezza, e con maggior distinzione.

Perciò un viale, un portico, un tempio ci sembreranno più grandi, quanto più alberi, o più colonne isolate vi saranno in fila. Perciò gli edifizi in una vasta pianura, i vascelli in mare, il sole e la luna non ci compariscono nè sì distanti, nè sì grandi, come realmente sono. Se dunque l' architetto ha bisogno di far comparire lo spazio della maggior vastità, e il suo edifizio principale più grande, frapponga pure degli oggetti intermedi, e lasci quello men chiaro, che può. Noi giudichiamo dal confronto, e quando questo ci manca, e quando ignoriamo la vera grandezza de' corpi, non possiamo più formare alcun giudizio della loro distanza. Quindi le stelle ed i pianeti ci compariscono tutti egualmente distanti, benchè certamente nol sieno.

II. *Leggi della visione riguardo alla grandezza degli oggetti.*

La grandezza, o l' estensione degli oggetti visibili si conosce per mezzo dell' angolo ottico combinato, e composto colla distanza apparente dell' oggetto.

Un oggetto sembra maggiore (tutte cose d'altronde uguali) a misura ch' è veduto sotto un angolo maggiore, donde siegue, che lo stesso oggetto può comparire ora più grande, ora più picciolo, secondo che è più o meno lontano dall' occhio. E questo è ciò che si chiama grandezza apparente.

Per giudicare della grandezza reale di un oggetto, bisogna avere riguardo alla distanza, perchè, se un oggetto vicino può comparire sotto uno stesso angolo che un oggetto lontano, bisogna necessariamente stimare la distanza; e se la distanza scoperta è grande, benchè l' angolo ottico sia piccolo, si può giudicare che un oggetto lontano sia grande, e reciprocamente.

Regola VII. La corda, o la sottendente di un arco qualunque di circolo, comparisce sotto lo stesso angolo in tutti i punti della sua circonferenza, benchè l' uno de' suoi punti sia considerabilmente più vicino all' oggetto, che gli altri. Ed il diametro comparisce della stessa grandezza in tutti i punti della circonferenza

del circolo. Alcuni autori hanno quindi conchiuso, che questa figura è la forma più vantaggiosa che si possa dare ai teatri, i quali presso gli antichi erano costantemente circolari.

Regola VIII. Se l' occhio è fisso in un punto della circonferenza di un circolo, ed una corda in esso circolo si mova in maniera, che le sue estremità cadano sempre sulla circonferenza del circolo, quella corda comparirà sempre sotto uno stesso angolo: onde l'occhio essendo posto in un angolo qualunque di un poligono regolare, tutti i lati compariranno sotto lo stesso angolo.

Tutte queste proposizioni sono dimostrate rigorosamente da' matematici. L' esperienza però dimostra, che un oggetto, per esempio, un cavallo veduto in distanza di 4 e di 8 passi comparisce della stessa grandezza. Il sentimento dunque contraddice il meccanismo degli organi. Donde proviene questa contraddizione?

Noi giudichiamo delle grandezze, e delle distanze de' corpi, non in vigore degli angoli ottici, ma a forza di esperienza acquistata col toccare e col misurare. Alla semplice vista come si può distinguere, se un angolo, per cui si vede un oggetto più piccolo di un altro, sia tale, perchè l' oggetto è realmente più piccolo o più lontano? L' esperienza solo c' insegna, che quando un oggetto è troppo lungi, noi lo vediamo piccolo, e confusamente. Ora a forza di esperienza impariamo a giudicare, che uno

stesso oggetto veduto in diversa distanza è della stessa grandezza. Infatti vediamo uno stesso cavallo ugualmente grande a 10, a 20 e 40 passi di distanza, benchè l' angolo ottico a 10 passi sia doppio di quello a 20, e quadruplo di quello a 40.

Senza questa sperienza noi vedremmo tutti gli oggetti alla rovescia, cioè su tutto quello che è in giù, e sotto tutto ciò che è sopra; li vedremmo doppi, e in una posizione contraria a quella in cui realmente sono, cioè li vedremmo a destra ed a sinistra del loro vero luogo. Così li abbiamo veduti tutti noi alquanti mesi dopo la nostra nascita, e non ce ne ricordiamo. La celebre storia del Cieco di Cheselden ha supplito alla nostra debole memoria, ed ha reso il fatto incontrastabile.

Le prime idee della comparazione della grandezza tra gli oggetti ci sono venute col misurare o colla mano, o col corpo camminando la distanza di essi oggetti relativamente a noi e fra loro. Tutte queste sperienze, per mezzo delle quali noi abbiamo rettificate le idee di grandezza, che ce ne dava il senso della vista, sono state fatte orizzontalmente, e perciò non abbiamo potuto acquistare la stessa abitudine di giudicare della grandezza degli oggetti elevati o abbassati sotto di noi, perchè non li abbiamo in questa direzione misurati col tatto. Perciò, quando siamo sopra un' alta torre, noi giudichiamo gli uomini e gli animali molto più piccioli di quello che li giudicheremmo in una

ugual distanza orizzontale; vale a dire nella direzione ordinaria, secondo cui abbiamo l'abitudine di giudicare delle distanze. Lo stesso è di un gallo o di una palla, che si veggono sopra un campanile: questi oggetti ci compariscono molto più piccoli, che se li vedessimo nella stessa distanza orizzontale.

Quando per alcune circostanze particolari non possiamo aver una giusta idea della distanza, siamo allora costretti a giudicare degli oggetti secondo la grandezza dell' angolo ottico, o della immagine, che formano entro al nostro occhio; e allora necessariamente c' inganniamo su la grandezza di essi oggetti. Ognuno ha sperimentato, che viaggiando di notte si prende un cespuglio, che è vicino, per un grand' albero, che è lontano; ovvero un grand' albero lontano per un cespuglio vicino. Così se non si conosce la forma, e la distanza degli oggetti, si cade similmente nell' inganno: una mosca, che ci passi rapidamente vicinissima, ci comparirà un uccello in una grandissima distanza.

Quindi se ci troviamo di notte in luoghi ignoti, dove a causa dell' oscurità non possiamo conoscere nè la distanza, nè la forma degli oggetti, correremo rischio di cader subito nell' errore su i giudizi che faremo di quegli oggetti, che ci si presenteranno. Da ciò nasce il terrore che tutti abbiamo nel buio della notte: e sopra ciò è fondata l' apparizione degli spettri, e delle figure gigantesche e spaventose, che tanta gente asseriscono d' aver vedute. In

fatti è possibile che molti abbiano visto quel che dicono di aver veduto: perchè tutte le volte che non si può giudicar di un oggetto, che per l'angolo ottico, necessariamente deve accadere che quell'oggetto s'ingrosserà, e s'ingrandirà a misura che sarà più vicino allo sguardo: onde se da principio è comparso alto alquanti piedi, quando era distante 20. o 30. passi, dovrà comparire alto di molte pertiche, quando non sarà lontano che di alquanti piedi: il che dovrà sorprendere e sbigottire. Ma si vada a toccare l'oggetto, ed a riconoscerlo, si avvedrà subito della sua grandezza reale, ed ogni mostruosità e spavento resterà in un tratto dileguato; ma se si fugge, o non si osa accostarvisi, si resterà colla idea, che l'immagine di quell'oggetto ignoto ha trasformata nell'occhio, e si avrà realmente veduta una figura gigantesca e spaventosa, sì per la grandezza, come per la forma.

Dunque la vista non ha per proprio oggetto la misura delle distanze e delle grandezze: questa è l'oggetto del tatto, della regola e del compasso. La vista non ha propriamente in partaggio che la luce ed i colori.

Veggo da lungi su la cima di un campanile un oggetto, che da principio non discerno che cosa sia, e mi sembrerà piccolo, quanto una statuetta di due piedi. Ma scuopro poi per alcuni suoi moti ch'egli è un uomo: e subito mi comparisce non più dell'altezza di 2. piedi, ma della statura ordinaria di un uomo. Donde

vengono questi giudizi sì differenti? Quando quell' oggetto mi era ignoto, mi compariva secondo gli angoli visuali; niuna sperienza poteva indurmi a smentire i tratti impressi nella mia retina. Ma dacchè io l' ho riconosciuto per un uomo, la connessione posta dall' esperienza nel mio intelletto era l' idea di un uomo, e l' idea dell' altezza di 5. in 6. piedi mi sforza (senza che io me ne accorga) come un subitaneo giudizio a vedere un uomo di tale altezza, ed in fatti di tale altezza lo veggo. E tutto in un tratto io giudico per comparazione la croce, ed il gallo di quel campanile più considerabile di quello, che prima mi sembrava.

Così la pittura esprime un gigante terribile nello spazio di un pollice col mettergli a canto un uomo ordinario, che non gli arrivi al malleolo del piede, una casa, un albero, che non gli vadano, che al ginocchio. La comparazione ci colpisce, e giudichiamo subito il gigante di una grandezza enorme, benchè nel fondo egli non abbia, che un pollice di altezza.

Quindi deriva questo importantissimo principio in architettura.

Regola IX. Quando s' impiegano oggetti di grandezza ignota al comune degli spettatori, come ordini, vasi, trofei ec. si debbono formare grandi secondo le regole dell' ottica, affinchè dal punto di veduta compariscano di quella giusta grandezza, che si richiede. Ma quando s' impiegano oggetti noti, come statue ec. si debbono lasciare quasi della loro natural grandezza,

affinchè compariscono grandi, quanto realmente sono.

Perciò nella colonna Traiana le sculture in cima non sono secondo le regole della prospettiva, ma di ugual dimensione alle inferiori. All'incontro nel Tempio Vaticano, ed in tante altre chiese, le statue sopra la facciata, e dentro le nicchie, si sono fatte colossali, affinchè da giù comparissero di naturale grandezza, e vi compariscono più che colossali. Altri ornamenti di grandezze ignote debbono avere in quel vastissimo edifizio le regole dell'ottica, ma non già le statue, le quali rappresentando uomini, cioè grandezze non note, qualora fossero espresse alquanto più vantaggiate, comparirebbero di giusta grandezza.

Non basta seguir letteralmente le misure dei differenti corpi d'architettura: prima di fissar determinatamente l'altezza de' membri destinati ad elevarsi gli uni sopra gli altri, rientranti, proietti, inclinati, bisogna determinare il punto giusto di distanza, da dove si ha da vedere la massa intera, le parti principali, i dettagli, gli ornamenti, che compongono l'ordinanza dell'edifizio.

Il punto di distanza, o di veduta varia secondo la forma degli edifizi. Se l'altezza dell'edifizio è uguale alla sua lunghezza, il punto di veduta può stabilirsi al vertice di un triangolo equilatero, che ha per base la larghezza dell'edifizio. Ma dove l'altezza dell'edifizio non è uguale alla lunghezza, il punto di veduta

sarà al vertice di un triangolo isoscele formato dalla base, e dall'altezza di esso edifizio. Altri determinano questo punto collo stabilirlo distante la metà della somma dell'altezza e della lunghezza della facciata dell'edifizio: così che supponendo l'altezza 40, e la lunghezza 80 piedi, il punto di veduta sarà 60 piedi distante dalla fabbrica: Queste regole somministrano tutte le alterazioni delle altezze apparenti di ciascun membro dell'edifizio, paragonate colle altezze reali, per soddisfar l'occhio dell'esaminatore illuminato.

Dal punto di distanza s'inalzi una verticale alta cinque e mezzo in circa, quanto è ordinariamente alto un uomo: ecco il punto di veduta. Da questo punto di veduta si tirino delle linee agli aggetti dell'edifizio. Queste linee, che sono i raggi visuali, faranno conoscere la differenza dell'altezza, che dovrà avere ciascun membro, sia riguardo all'ottica che alle grandezze geometriche. Questa balaustrata, per esempio, che è realmente alta piedi 3 $^1/_2$ non comparirà che di 3 piedi secondo i raggi visuali: dunque la sua altezza reale dovrà esser di piedi 3 $^1/_2$, affinchè la sua altezza apparente sia soltanto di 3, se si vuole ch'ella abbia il giusto rapporto col cornicione, e coll'ordine.

Queste regole però non vanno eseguite a rigore. L'esperienza farà conoscere il gran divario tra le regole dell'arte, e la loro applicazione nella diversità delle occasioni, in cui

l'architetto si trova di elevare edifizi dello stesso genere, o di generi differenti; per conoscer la differenza che passa tra le altezze reali e le apparenti, si deve molto esercitare ad osservare le une e le altre. Si metta egli prima a disegnare dal giusto punto di distanza un monumento de' più ben intesi: lo disegni a vista, e per approssimazione, osservando i rapporti ch' ei scuopre tra ciascun membro principale, e tra ciascuna modanatura componente i dettagli. Si riposi, riesamini, rettifichi il suo disegno: abbandoni il suo punto di distanza, si avvicini all' oggetto, per iscoprir più geometricamente che può l' aggetto de' soffitti, de' gocciolatoi, e i profili sugli angoli: ritorni al suo punto di distanza, pieno di osservazioni per cogliere con più sicurezza lo stile e il carattere dell' oggetto contemplato: indi misuri esattamente il monumento come realmente esiste, e noti le dimensioni. Ritorni di nuovo al punto di veduta, e riesamini il profilo geometrico, e le alterazioni, che necessariamente saranno state prodotte dall' effetto dell' ottica; allora egli conoscerà la differenza tra le altezze reali, e le apparenti; ed esercitandosi in questi esami, e in questi confronti sopra i migliori edifizi, notando sempre le differenze, acquisterà una pratica sicura, per usare le necessarie alterazioni secondo le varie circostanze, che gli si presenteranno.

III. *Leggi della visione concernenti diverse posizioni dell'occhio relativamente all'oggetto.*

Regola X. Se l'occhio è al di sopra di un piano orizzontale, gli oggetti sembreranno alzarsi a misura che più si allontanano, finchè alla fine compariranno a livello dell'occhio. Perciò chi è su la riva s'immagina, che il mare s'inalzi a proporzione ch'ei lo guarda nelle sue parti più lontane.

Regola XI. Se in un piano al di sotto dell'occhio si mettono alquanti oggetti, i più lontani compariranno i più elevati; e reciprocamente.

Regola XII. Se gli stessi oggetti sono tutti in un piano al di sopra dell'occhio, i più lontani compariranno i più bassi. Quindi il cielo apparisce abbassarsi, e toccare la terra, mentre questa sembra alzarsi, ed unirsi col cielo. Perciò nei cornicioni si debbono inclinare un poco avanti i membri che sono indietro.

Nei luoghi più angusti, e veduti da sotto in su, debbonsi ingrandire le parti piane, come gocciolatoi, e dare meno aggetto a certi altri membri.

Regola XIII. Le parti superiori degli oggetti, che hanno una certa altezza, compariscono inclinate innanzi: così compariscono i frontespizii, le torri ec.; e affinchè le statue, che sono in alto delle fabbriche, compariscano dritte, bisogna che sieno un poco pendenti in dietro.

La ragione generale di tutte queste apparenze è, che quando un oggetto è in una distanza un poco considerabile, lo giudichiamo sempre più vicino di quello che non è in effetto.

Regola XIV. L' esperienza insegna, che si vede con sufficiente comodità da sotto in su un oggetto verticale, quando l' angolo ottico è di 45 gradi. Se quest' angolo s' ingrandisce fino a 70 gradi incomincia ad elevare gli oggetti in un' altezza incomoda allo spettatore. Di là di 70 gradi bisogna torcersi il collo, e stralunare gli occhi. Or se un estremo è l' angolo di 70 gradi, l' altro estremo della vista comoda è l' angolo di 20 ugualmente distante da quello di 45, che è l' angolo medio.

Dunque qualunque opera di architettura, suscettibile di altezza, comparirà allo spettatore troppo bassa, se dal suo punto di vista l' angolo visuale sarà minore di 20 gradi, e troppo alta, se quest' angolo sarà maggiore di 70 gradi. Anzi non si deve giungere a questi estremi, i quali sono alquanto incomodi, e l' altezza di un edifizio, o di un oggetto qualunque ha certi limiti determinati dal bisogno di vederlo comodamente.

Regola XV. Riguardo alle larghezze degli oggetti la stessa sperienza mostra, che non si può vedere una grandezza distintamente e comodamente in una occhiata, se l' angolo non è fra gli 8 ed i 9 gradi. Ma questo non è, che per gli oggetti vicinissimi. Poichè, sebbene la potenza visiva si estenda ad un angolo maggiore di gradi 90, si rendono però le parti più

confuse secondo più si scostano dal punto di mezzo. Al contrario la troppo distanza tra l'oggetto e l'occhio non lascia vedere l'oggetto con distinzione, perdendosene le parti più piccole. Ma per gli oggetti, come gli edifizi, che si hanno da vedere in qualche considerabile distanza, l'angolo visuale può di molto più ingrandirsi.

Da queste regole della visione chiaramente apparisce quanto bisogno abbia l'architetto della prospettiva per regolare le proporzioni, e le posizioni del tutto e delle parti degli edifizi; e con quanto discernimento egli debba conciliare le regole della prospettiva e dell'ottica, col senso comune secondo la varietà delle circostanze. Onde in certi casi, quando il senso comune discorda dalle leggi della visione, l'architetto deve prendere il mezzo tra queste, e quello.

Da ciò si vede ancora il gran divario che passa tra un edifizio messo effettivamente in opera, e la sua immagine rappresentata in disegno. Nel disegno l'idea è espressa secondo le sue vere dimensioni, ed alcune parti si rimangono necessariamente nascoste. Laddove in opera le modanature viste da sotto in su mostrano i loro soffitti, gli sporti de'cornicioni mangiano molto del di sopra, e non picciola è la diminuzione, che patiscono le parti più lontane dall'occhio; così che se l'architetto non avverte colla maggiore attenzione agli effetti del rilievo, specialmente dal punto giusto, da dove l'edifizio ha da essere veduto, ciò che in disegno apparisce

bellissimo, potrebbe riuscire in opera sgarbato, e deforme; quindi apparisce, che i disegni fatti in generale vaglion poco, hanno da farsi per li determinati luoghi. La rotonda del Capra trasportata in Inghilterra non ha più la sua singolar bellezza. Con serio avvedimento perciò Michelangelo prima di fabbricare il bel cornicione del palazzo Farnese ne volle fare la prova col mettervene un pezzo di legno per vedere che comparsa vi facesse. Dunque dai bei disegni in carta non si vuole sempre arguire il bell'effetto in opera; e reciprocamente i disegni spiacevoli in carta non sono prove sicurissime della cattiva riuscita dell' edifizio. Nè meno i piccioli modelli sono sufficienti, per far conoscere l'effetto dell'opera in grande.

CAPITOLO III.

DELLE PROPORZIONI GENERALI NELLE FACCIATE.

I rapporti delle facciate sono ristretti a due dimensioni, altezza, e lunghezza. Ecco dunque tre casi possibili.

1. L'altezza uguale alla lunghezza. Questa forma quadrata può convenire alle facciate delle chiese, delle porte di città, degli archi trionfali, ed a tutti i padiglioni.

2. La lunghezza maggiore dell'altezza. Questa conviene alle facciate delle case delle nobili abitazioni, e di tutti i porticati.

Per le case la lunghezza non vuole essere più del triplo dell' altezza. Per li portici poi non più del quintuplo, e se talvolta la lunghezza sarà maggiore, convien tagliarla con padiglioni di forma diversa: il che produce nelle facciate, specialmente grandi, un bell' effetto.

3. L' altezza eccedente la lunghezza conviene alle cupole alle piramidi, ai campanili, alle torri.

La giusta altezza per le cupole sarà tra il duplo, e il triplo della lunghezza. Per le piramidi, per le torri, e per i campanili, i convenienti rapporti dell' altezza alla lunghezza sono tra il quadruplo, e il nonuplo. E perchè? Questo è il gusto dell' occhio.

Bisogna inoltre proporzionare l'elevazione della facciata alla grandezza dello spazio, da dove si hà da vedere essa facciata. Ciò si determina per mezzo dell' angolo visuale. Se lo spazio è molto vasto si può inalzare la facciata a tal segno, che veduta dal centro dello spazio sia sotto un angolo di 45 gradi; purchè l' estensione della facciata comporti questa elevazione nei rapporti stabiliti tra la sua altezza, e la sua lunghezza.

Conviene ancora avere riguardo alla situazione dell' edifizio, se è in luogo eminente, isolato, luminoso, e circondato da altri oggetti alti, e bassi. Queste, e consimili circostanze alterano spesso l' apparenza de' rapporti prescritti; onde il sagace architetto badando a tali occorrenze saprà alterare le dimensioni, affinchè la sua opera corrisponda

alla sua idea, e riporti un applauso generale, e costante.

CAPITOLO IV.

DELLE PROPORZIONI DELLE PARTI COL TUTTO NELLE FACCIATE

Le facciate o sono con ordini di architettura, o senza alcun ordine.

1. È più essenziale nell' esteriore, che nell' interno ordinare le decorazioni in parti grandi. Quindi è, che pochissimi sono gli edifizi che comportino più di due piani di architettura. Gli edifizi ordinari debbono essere ridotti ad un solo ordine elevato sopra uno zoccolo a guisa di subasamento. Questo zoccolo può esser alto uno, o due diametri; ma quanto meno sarà elevato, più l' ordine di architettura guadagnerà forza, e produrrà un effetto signorile.

Un solo ordine però non deve mai abbracciare più piani, perchè avendo ogni piano il suo solaio, e il suo proprio architrave, è chiaro che i solai, e gli architravi intermedi vanno a frastagliarsi col fusto dell' ordine. Di più, se la colonna è inventata per sostenere colla sua testa, non si sa concepire, come possa sostenere nel suo mezzo i piani intermedi.

Ogni piano dunque ha d' avere il suo ordine. Dunque una casa da due o tre piani, avrà altrettanti ordini l' uno sopra l' altro?

No : forse non ne meriterà nè pure uno (59).
Ai più gran palazzi disegnati con grandi divisioni, appena competono due piani, ed in conseguenza due ordini. E chi non vede che dalla moltiplicità di ordini sopra ordini risulta una quantità di piccole parti sì poco sensibili, che distruggono ogni idea di maestà e di grandezza? Lo stesso Colosseo si risente di questo difetto, e sarebbe comparso più grandioso, se i suoi quattro ordini fossero stati ridotti a tre. Il palazzo Farnese se avesse degli ordini, non avrebbe più la sua altiera magnificenza. L' architettura di gran gusto deve fare distinguere le sue parti ben da lungi: non v' è nobiltà, nè grandiosità, che quando il profilo di ogni membro è fortemente espresso, e risentito.

I padiglioni impiegati in un edifizio per interromperne l' uniformità, e la troppa lunghezza, possono erigere un ordine di più della facciata.

Alle torri, ed ai campanili più alti basteranno due ordini di architettura sopra un basamento bene elevato, e terminati da un colmo piramidale.

Il diametro delle colonne, o de' pilastri per uno, o per più ordini di architettura da collocarsi nelle facciate vien determinato dall' altezza de' piani; così le colonne saranno proporzionate all' altezza del tutto.

(59) Come dovrà dunque farsi? (*Vedasi la Nota* 56 *sulla soprapposizone degli ordini* .)

2. Nelle facciate senza ordini di architettura è essenziale che vi sia un giusto rapporto delle parti col tutto. Ciò non s' intende delle piccole case cittadinesche, dove si fa, come si può, e dove l' economia spesso tien luogo di ogni regola; ma s' intende de' palazzi, e di altri grandiosi edifizi.

Per regolare questi rapporti una maniera semplice sarebbe, supporre un ordine di architettura ad ogni piano, conservare le proporzioni che risulterebbero, e lasciarvi in cima il cornicione. Ma con questo metodo, se i piani sono molti, si va a dare necessariamente nel picciolo, e ne nasce un' cornicione meschino.

Meglio è supporre un solo ordine piantato sopra lo zoccolo dell' edifizio, affinchè ne risulti un cornicione forte e maschio. I piani poi si debbono distribuire in maniera, che a misura che si va in su la loro altezza vada scemando.

Se si vogliono due piani, si può dividere l' altezza totale per li casini in 5 parti, darne 3 al primo piano, e due a quello di sopra. Ma per le case più grandiose si può dividere tutta l' altezza in 12, ed assegnarne 7 al piano inferiore, e 5 al superiore.

Negli edifizi di tre piani si può dividere tutta l'altezza in 9 parti, e darne 4 al primo piano, 3 al secondo, e 2 al terzo. Assai meglio è però dividere tutta l'altezza in 15, e darne al primo 6, al secondo 5, al terzo 4.

Portare la divisione più in là di tre piani è interamente contrario alla grandiosità. E che bel comodo è poi abitare fra le nuvole, e rendere le strade tanti profondissimi fossi? Nelle facciate altissime si può prendere il pian terreno per basamento, e su questo supporre elevato un solo ordine, che si ripartisce in piani secondo il divisato metodo. Ma in questa maniera l'effetto non è si grandioso, come nella precedente.

CAPITOLO V.

DELLE PROPORZIONI GENERALI NELL' INTERNO DEGLI EDIFIZI

L'interno delle fabbriche può essere ripartito in pezzi di tre generi: 1. Alcuni colle tre dimensioni uguali. 2. Altre con due dimensioni uguali. 3. Ed altri con tutte e tre le dimensioni disuguali.

1. Del primo genere possono essere parecchi membri degli appartamenti, come sale, camere, anticamere, saloni, gabinetti ec. Alla forma cubica di questi si può sostituire la rotonda, la poligona, la mista; ed allora il diametro del quadrato circoscritto alla pianta di queste figure determinerà la loro altezza.

È mirabile l'effetto di questa uguaglianza di dimensioni, specialmente ne' tempii, e negli edifizi vasti. Di quanto maggior vastità non compariscono! L' interiore del Panteon sembra a

tutti incomparabilmente più spazioso della cupola Vaticana (60), nella cui altezza eccedente la larghezza, l'occhio va a perdere, o a diminuire l'impressione del suo diametro. Gli antichi non si sono quasi mai dipartiti dall'ugualianza delle dimensioni in casi consimili.

2. I pezzi di due dimensioni uguali sono di due specie, cioè sono rettangoli, o sull'altezza, o sulla lunghezza.

Il rettangolo in altezza può convenire alle cupole, ai saloni, ai vestiboli, alle gabbie delle scale. Queste sorta di pezzi non possono avere in altezza più del triplo della loro larghezza. Se fossero più elevati, il loro soffitto si vedrebbe sotto un angolo maggiore di 70. gradi, e per conseguenza l'altezza sarebbe eccessiva. È dunque una regola sicura, che nell'interno, ove la lunghezza o la larghezza sono uguali, l'altezza non deve giammai eccedere il triplo della larghezza.

Il rettangolo di lunghezza conviene alle sale grandi, ed alle gallerie. La più bella proporzione per le sale è la lunghezza doppia, o tripla della larghezza (61). Una lunghezza quadrupla, o quintupla della larghezza è per le

(60) La maggior vastità apparente del Panteon sopra la cupola di s. Pietro di Roma dee attribuirsi alla gran distanza dall' occhio in cui quest' ultima è posta, più che a qualsiasi altra ragione.

(61) La lunghezza tripla della larghezza per le sale non è comportabile, per la troppa lunghezza che ne verrebbe, e sarà meglio che non oltrepassi la dupla, serbando la tripla, quadrupla, ec. per le gallerie.

gallerie: eccedere più questa lunghezza sarebbe contro la predetta legge dell'ottica, ed il soffitto comparirebbe troppo basso.

Ma, oltre le ragioni dell'ottica, concorre ancora un altro bisogno per determinare l'altezza assoluta specialmente delle camere di abitazione. L'altezza ordinaria dell'uomo è di circa 6 piedi, ma per toglierli il timore di non dare continuamente di testa al soffitto, e soprattutto per poter respirare sanamente e liberamente, egli ha bisogno intorno, e sopra di se di un volume d'aria almeno triplo della di lui altezza, affinchè l'aria non perda la sua elasticità tanto salubre. Onde l'altezza della camera vuol essere almeno tripla dell'altezza dell'uomo, vale a dire 18 piedi (62).

3. Le tre dimensioni inuguali convengono

(62) Ad eccezione delle camere delle regge e di altri pubblici edifici, rare volte si potrà osservare la regola prefissa dall'autore per la salubrità: ma senza ricavare l'altezza delle camere dalla tripla misura dell'uomo (di piedi 18), la quale non può sempre aver luogo stante la diversità degli ambienti, parmi che il pensiero dell'architetto debba piuttosto aggirarsi intorno a procurare (senza offendere le buone proporzioni) che le sue camere, o con volta o con soffitta, s'avvicinino al piano superiore, onde costruirvi sopra i pavimenti del secondo o terzo piano, se vi sono: i dati li troverà nella lunghezza e larghezza delle camere, ed il modo di maneggiarli, nelle tre regole palladiane, servendosi or dell'una or dell'altra convenientemente, secondo le circostanze ed i bisogni. E se il Palladio, seguendo tali regole, ha ottenuto l'intento di una grata e piacevole riuscita, perchè, senz'andar sottilizzando, non potremo noi ancora riuscirvi? Teniamo opinione che si debbano quelle seguire,

alle navate delle chiese, alle gallerie grandi, ai portici, ed ai vari membri di appartamenti. Qui regna tutta la libertà delle proporzioni. Volendo impiegarvi la geometrica, si può fare la lunghezza come 4, l'altezza 2, la larghezza 1. Se vi si vuole adoprare l'aritmetica, si farà come 3: 2: 1; ed usandovi l'armonica, si farà come 6: 3: 2. Ma fuori di queste proporzioni si trova anche il bello: si giunge al bello per diverse strade.

CAPITOLO VI.

DELLE PROPORZIONI DELLE PARTI COL TUTTO NELL' INTERNO DEGLI EDIFIZI.

Volendosi negli edifizi ben proporzionati impiegare ordini di architettura, il diametro della colonna, o del pilastro deve essere proporzionato all' estensione, ed alla capacità del luogo, vale a dire, più il luogo sarà grande, più questo diametro vorrà essere aumentato. La solidità, la convenienza, la bellezza così esigono.

Il diametro della colonna viene determinato dall' altezza del luogo. Dividasi quest' altezza per il Dorico in 9 parti, pell' ionico in

esclusivamente da ogni altra regola, per ben proporzionare le sale, le camere, le chiese; non potendo questa sempre aver luogo per le gallerie, atrii, gabbie di scale, librerie e simili, l' altezza delle quali dipende dalla concorrenza di luogo, di distribuzione, di comodo, di uso e da molte altre circostanze di dati instabili e varianti.

10, pel corintio in 11. Una di queste parti sarà il diametro della colonna, la quale sarà proporzionata al luogo, perchè le sue tre dimensioni sono già ben proporzionate.

L' altezza della colonna poi sarà una parte meno di quella del luogo, quando il suo soffitto sia in piano. Se, per esempio, si vuole adoperare l' ordine dorico, diansi 8 diametri all' altezza della colonna, e l' altro che resta, s' impieghi per l' architrave, o per qualche altro conveniente ornato, su cui si spianerà il soffitto *(a)*. Rimarrà così soppressa quella cornice, che nell' interno delle fabbriche è di un palpabile contrassenso.

Nei luoghi a volta convien sottrarre dall' altezza totale il semi-diametro della volta, e dividere il resto in 11 parti pel dorico, in 12 pell' ionico, e in 13 pel corintio (63). Una di queste parti sarà il diametro della colonna. Le due parti di più, che avanzano in ciascun ordine, serviranno per l' architrave, e per l'altezza del falso-attico, o sia del plinto, o di qualche altro ornamento, che deve far distinguere la nascita della volta dall' aggetto dell' architrave. *(b)*.

(*a*) *Tav. X. Fig. O.* Ordine dorico impiegato in una stanza a soffitto.

(63) Questa regola non può essere generale, perchè non in tutt' i casi le volte sono di tutto sesto; perciò direi *la saetta* dell' arco della volta, e non il *semidiametro*.

(*b*) La colonna dorica è alta otto diametri, due fra l'architrave e il falso attico, che in tutto sono dieci diametri: sbaglio dell' Autore, siccome per gli altri ordini.

Se gli architetti avessero osservate queste regole, non apparirebbero entro gli edifizi colonne assurdamente gigantesche, o ridicolamente nane. Una statua si può dire con ragione colossale, quando eccede le proporzioni di un essere, cui la natura ha data una grandezza determinata. Ma trattandosi di ordine, o di colonna, non v' è grandezza determinata dalla natura, ma soltanto dalle dimensioni del luogo. Non vi sono dunque altre colonne colossali o pigmee, che quelle che sono sproporzionate al luogo, e rigettate dalla buona architettura.

Nei rarissimi casi d' impiegare nell' interno delle fabbriche due ordini l' uno sopra l' altro, conviene sottrarre da tutta l' altezza del luogo il semi-diametro della volta, e dividere il resto in due parti uguali (64): così si avrà l' altezza per ciascuno dei due ordini, e per ciascuno si proceda nella maniera prescritta.

Del rapporto delle parti fra loro, e delle proporzioni particolari, si parlerà altrove.

Sicchè in 10 pel dorico; in 11 pell' ionico; in 12 pel corintio. *Tav. X. Fig. P.* Ordine ionico impiegato in una stanza a volta, con sua pianta *Fig. P'.*

(64) È da credere che l'A. intenda dire di que' pezzi interni che non hanno alcun legamento cogli altri, ai quali potrebbero essere congiunti; altrimenti egli sarebbe in contraddizione con quello che prescrisse al cap. IV.

LIBRO III.

DELLA EURITMIA

CAPITOLO I.

DELLA NATURA DELLA EURITMIA

La parola euritmia è quasi fuori d'uso, e il suo significato si è impropriamente unito alla voce simmetria, la quale già si è veduto che cosa è.

L'euritmia consiste nella uniforme corrispondenza delle parti simili, le quali debbono essere tali, e tante da un lato, come dall'altro, e similmente disposte, acciocchè il tutto faccia un grato aspetto. Che il portone, per esempio, sia nel mezzo della facciata, che di qua e di là siavi ugual numero di finestre di simile grandezza, figura e decorazione, e che un braccio sia ugualmente lungo, ed ugualmente disposto che l'altro, queste, ed altre cose consimili costituiscono l'euritmia.

Ci diletta l'euritmia, perchè ci fa scoprire subito e con facilità il tutto insieme dell'oggetto: mette una specie di ordine nelle cose, e ci solleva dalla pena della riflessione.

L'euritmia ci piace; ma altrettanto ci piace la varietà, senza però che l'una sia in contraddizione coll'altra. Quindi questa regola generale: in tutto quello che si scuopre ad un colpo d'occhio l'euritmia è necessaria e grata. Ma in quello che si vede successivamente, ella è inutile ed insipida: ivi vuol essere varietà. Or siccome si scuopre ad un colpo d'occhio la facciata di un edifizio, di un parterre, di un tempio, questi tali oggetti debbono essere euritmeticamente disposti e decorati.

All'incontro la distribuzione interna di una casa, e specialmeute di un palazzo non si vede in una occhiata: quivi dunque l'euritmia non ha luogo. Frattanto alcuni architetti ingannati forse dalle piante dei loro disegni, dove tutto comparisce in uno sguardo, hanno trasportata l'euritmia nelle più grandi abitazioni, e fino il grandissimo palazzo di Caserta ha quattro cortili simili, similmente disposti, e decorati con sommo dispiacere di chi successivamente vede tanta noiosa ripetizione.

Noi amiamo ancora l'euritmia, perchè amiamo che l'oggetto scoperto al primo sguardo tenda con tutte le sue differenti parti a formare un tutto insieme unico e semplice.

Finalmente l'euritmia ci è grata, perchè ci piace vedere una cosa compita, e senza alcuna parte imperfetta. Quindi un edifizio con una sola ala, o con un'ala più corta dell'altra, con una parte ornata e coll'altra schietta è, come un corpo senza un braccio, o colle braccia

disuguali, o come un viso con una guancia vermiglia, e coll' altra smorta. Palazzo Serlupi in Roma.

Alla euritmia dunque si può in qualche maniera riferire l'ordine, l'unità, la semplicità, la varietà, il contrasto, la progressione.

CAPITOLO II.

DELL' ORDINE

L'ordine esige, che tutte le cose, le quali si presentano alla vista, formino una serie di parti contigue di un medesimo tutto, ciascuna legata alle vicine, dalle quali non differisca che per insensibili sfumamenti, e formi tra loro una comunicazione, che si stenda dalla prima fino all'ultima; onde tutte sieno disposte in una maniera facile da potersi distinguere, ed imprimere nella memoria, per indi immaginarsi quelle, che restano da vedersi. Da questa facilità si riflette in noi un gran piacere: ciascuno si applaudisce dell'estensione, e della penetrazione del suo intelletto. Ma, o rotta, o non mai formata la catena, le cose, che dovevamo conoscere per l'intermezzo di quelle, che o si son tolte, o non si sono poste, ci divengono incomprensibili: e allora addio ordine, addio armonia: tutto è alla rinfusa, e noi ci sentiamo subito molestati, perchè niente si ritiene, niente si prevede: siamo umiliati per

confusione delle nostre idee, vanamente faticati, e in continuo disgusto per quell'ordine, che vorremo trovare e non si trova nell'opera. Il Palazzo Vaticano, da qalunque parte si guarda, o nell'esteriore, o nell'interno, cagiona dispiacere pel suo disordine. Un tal disordine disgusta al pari di un edifizio il più regolare, il quale abbattuto dai fulmini, o dagli anni non offre che ruine: non vi si riconosce più nè la simmetria che regnava fra le parti, nè il disegno dell'architetto.

Il chiarissimo Maupertuis considerando il desiderio estremo, che noi abbiamo di sapere, e la nostra impotenza d'istruirci delle cose naturali, è tentato a credere che questa sproporzione, che si trova oggi tra le nostre cognizioni, e la nostra curiosità, provenga dal disordine, in cui si trova attualmente il nostro globo per qualche cometa, la quale, chi sa quando, gli passò tanto vicino, che ne ditrusse l'ordine primitivo. Anche i filosofi han dritto ai sogni?

CAPITOLO III.

DELL' UNITA

L'unità consiste, che tutte le parti di un edifizio, e tutti i suoi ornati si riferiscano all'oggetto principale, e formino un tutto insieme unico e solo.

Ecco là un altro palazzo di un Sovrano col

portone in un angolo; dal mezzo della sua grandiosa facciata scappa, come un budello, una casa triviale situata obliquamente; mentre ad un altro lato attacca una lunghissima fabbrica bassa, e quasi cappuccinesca. Si vede in un colpo d'occhio tanto esterminio dell'euritmia, dell'ordine, della unità, e in una situazione la più vantaggiosa.

In moltissimi edifizi sono impiegati diversi ordini di architettura in uno stesso piano: addio unità.

L'unità richiede, che non si debbano ammettere nè più generi, nè differenti espressioni nella decorazione, nè collocare alcun membro di architettura e di scultura, che non sia cavato dalla stessa sorgente, cioè dal carattere conveniente a quel dato edifizio. Onde un cornicione non incomincerà modiglionato per poi andare a finire in dentelli; il ricorso dell'architrave, e della cornice non sarà mai interrotto; gli avancorpi non saranno ricchi, ed i lati poveri, nè povera la parte posteriore; nelle ale si continuerà lo stesso ordine di architettura almeno accennato. Sul cornicione di una casa non si porrà un altro appartamento, come si pratica giornalmente in Roma anche nelle fabbriche, come si fanno liberamente, e con disegno tutte nuove di pianta.

CAPITOLO IV.

DELLA SEMPLICITA'

In architettura non si fa altro che raccomandare la *semplicità*, e con ragione. Ma s'intende bene quello che si raccomanda? Per semplice s'intende ordinariamente quello che è senza complicazione, senza miscuglio, e si oppone al composto, all'intralciato. Onde in architettura, come in tutte le belle arti, la semplicità è una disposizione distinta, pura, facile, naturale, ordinata di membri, e di ornati convenienti al destino dell'edifizio, senza che l'arte punto vi comparisca. In questo senso la semplicità non consiste nella privazione degli ornati, altrimenti un muro schietto sarebbe il più bello. Dunque la semplicità non è una povertà, nè si oppone alla ricchezza. Il Panteon è certamente ricco di decorazione. e frattanto è semplice, perchè i suoi ornati sono disposti con naturalezza, con distinzione, con facilità. La confusione all'incontro, e l'innaturalezza, che si vede in Roma nella facciata borrominesca di s. Carlino alle quattro Fontane, è contraria alla bella semplicità.

Può dunque l'architettura essere semplice, e fare uso di tutti gli ornati; ma li prenderà dalla bella natura, che è tutta semplice e graziosa, abborrirà ogni capriccio ed ogni affettazione, imiterà il vero ed il verisimile;

disporrà senza imbarazzo, senza difficoltà, e con economia, affinchè ciascun membro sia veduto distintamente dall' altro. Una cornice, un plinto, una fascia, una tavola, un riquadro, impiegati a proposito, tolgono la nudità, e la povertà, anzi arricchiscono più che tutti gli ornamenti prófusi senza altra ragione che quella di ornare. Quando un edifizio è giudiziosamente ornato, non pare ornato.

Perciò semplice si prende talvolta per non ricco, e per architettura semplice si può anche intendere quella, che non fa uso di molti ornati, e specialmente degli ordini.

CAPITOLO V.

DELLA VARIETA'

Se si vuole dell' ordine nelle cose, ci vuole anche della *varietà*, senza di cui si languisce. Il piacere nasce dalla novità degli oggetti; perciò i vecchi hanno pochi piaceri, sono infastiditi e fastidiosi, perchè pochi oggetti giungono loro nuovi, quindi il loro giudizio è più sodo, ed il loro gusto più difficile perchè ci vogliono gran novità per iscuotere la vecchiaia. Una lunga uniformità rende tutto insoffribile.

L' ennui naquit un jour de l' uniformité.

L' odio della noia, il bisogno di sensazioni gradevoli ce ne fa desiderare incessantemente

delle nuove. Si desidera per ciò e varietà nei dettagli, e semplicità nel suo piano. Se è vero, che sia fatto quel famoso viale da Mosca a Pietroburgo, come Akebar conquistatore del Mogol ne fece uno da Agra fino a Lahor per la lunghezza di quasi 500 miglia, il viaggiatore rinchiuso tra quelle due fila eterne di alberi deve perirvi di noia; siccome vi perirebbe in una città, in cui tutte le strade tirate a cordone, e tagliantesi ad angoli retti fossero fiancheggiate da fabbriche di uguale altezza, e di consimile forma e decorazione.

Perciò in una facciata a più ordini debbono questi ordini diversificarsi, le finestre di un piano ornarsi diversamente da quelle di un altro, la facciata d'avanti farsi differente da quella di dietro, e l' una e l' altra diversa dalle laterali, quando, e come l' euritmia lo permetta. Così variando si alimentano i nostri piaceri.

Si ama la varietà, la quale non ha da produrre confusione, anzi ha da lasciar distinto ogni oggetto, perchè al pari della varietà si ama principalmente vedere, conoscere, distinguere, e ricordarsi di quello che si è veduto. Quanto più le idee sono nette e distinte, tanto più sono proprie a farci una impressione viva. Le idee comprese con molto stento non sono mai vive. A grandezza uguale l' edifizio, che fa più effetto, è quello, di cui l' insieme è facilmente compreso dall' occhio, e di cui ciascuna parte fa una impressione la più netta e la più distinta. Il grand' effetto proviene dalla vivezza,

dalla chiarezza, dalla distinzione delle idee. Che sarebbe, se le colonne di un portico fossero tutte l'una dall'altra differenti? Niuna sarebbe vista con distinzione, e ci ecciterebbero un tumulto d'idee. Or, affinchè la varietà ci lasci vedere distintamente, bisogna che una cosa sia abbastanza semplice per essere veduta, ed abbastanza variata per esser veduta con piacere.

Vi sono delle cose, che sembrano variate, e nol sono: altre che compariscono uniformi, e sono variatissime. L'architettura gotica pare fornita della più grande varietà; ma la confusione de' suoi ornamenti stanca per la loro picciolezza: il che fa, che non ve ne sia alcuno che possa distinguersi dall'altro, e pel loro gran numero l'occhio non sa sopra quale fermarsi: onde ella dispiace per quel motivo medesimo, per cui si è studiato di renderla più piacevole. Un edifizio gotico è per l'occhio una specie di enigma.

L'architettura greca all'incontro sembra uniforme, ma siccome ha le sue divisioni convenienti, e quante bastano, affinchè vi si possa precisamente vedere, e scoprire tutto senza fatica, perciò essa ha quella varietà, che fa riguardarla con diletto.

Bisogna che le cose grandi abbiano grandi parti: gli uomini grandi hanno grandi braccia, i grandi alberi rami grandi, e le grandi montagne sono composte di altre montagne. È la natura che fa questo. L'architettura greca che

ha poche divisioni, e grandi divisioni, imita le cose grandi, e ci fa risentire certa maestà, che da per tutto vi regna. Questa è che si dice la gran maniera, ed a questo debbono tendere gli artisti anche nelle loro più picciole opere. Onde, se in una facciata di poca estensione s'impiega un picciol ordine, ne hanno necessariamente da nascere delle picciole parti, nè si può considerare più l'insieme, ed i dettagli. Non sono le bellezze del dettaglio, che si debbono avere principalmente in mira, ma quelle delle masse (65): queste sono quelle, che colpiscono, e fanno onore ai talenti dell' architetto.

Ma come con tre soli ordini si può produrre tanta varietà negli edifizi? Appunto come con sette note si produce l'immensa varietà della musica. Con ciascuno degli ordini si dà ad un edifizio un carattere, che non conviene ad altri edifizi, e ciascun ordine si può diversificare. Gli stessi membri d'architettura, e gli stessi ornamenti non debbono mai trovarsi in fabbriche di differente espressione. La diversa situazione, ed estensione de' luoghi, la scelta e l'applicazione o la soppressione degli ordini, la reiterazione degli avan-corpi, la continuità de' muri, la forma e la ricchezza delle aperture, la maniera di profilare, la scelta degli ornati simbolici, l'altezza del corpo principale

(65) Le une e le altre si debbono avere in mira, quelle delle masse prima, poi quelle delle parti.

che piramideggi su i fianchi, terminato da colmi, o da balaustrate: ecco i mezzi co' quali si ottiene una indefinita varietà.

CAPITOLO VI.

DE' CONTRASTI

Alla varietà si possono riferire i contrasti, i quali in tutte le opere di gusto piacciono tanto. In architettura i contrasti consistono principalmente nella opposizione delle altezze, delle proiezioni, delle forme costituenti l'edifizio, e nella opposizione fra le parti lisce e le ornate, come altresì nell'opposizione delle situazioni e dei colori. Onde contrasto non è contrario, e molto meno contradditorio.

Ogni facciata di grande estensione deve esser tagliata, ed interrotta da altezze ineguali, come di cupole, di padiglioni, di torri nel mezzo, e negli angoli, secondo le diversità, e la qualità delle fabbriche. Nè i padiglioni e gli avan-corpi hanno da risaltare in fuori sì poco, che da lì a quattro passi non si vegga che una massa uniforme. Le diversità delle altezze e degli sporti debbono esser tali, che in una considerabile distanza si veggano con distinzione, e presentino alla vista diversità e contrasto.

L'architettura, che si chiama gotica, era certamente barbara per il picciolo gusto; come per la forma, e per la meschina disposizione

de' suoi ornati. Ma in quanto al fracasso prodotto dalla diversità delle masse nell' esteriore degli edifizi interrotti, e fiancheggiati da torri di diverse forme, e di differenti altezze, ella era certamente ben intesa, e piacevole. E perchè le viste delle città, ove si scuopre una moltitudine di cupole, di campanili, e di torri in una confusione di edifizi alti e bassi, ci presentano una prospettiva di così sorprendente diletto? Ci piacciono i contrasti, e le diversità delle masse.

L'avveduto architetto procurerà alle sue opere questo pregio, e specialmente nelle facciate grandi, col rendere la costruzione piramidale con torri, e con avan-corpi, o col mezzo più elevato. Il Palladio si è contraddistinto sopra gli altri col dare una bella forma piramidale alle sue fabbriche, e specialmente alle sue chiese: il che fa un grazioso contrasto col rimanente della fabbrica di forma quadrata. Se si sapranno poi distribuire gli ornamenti con giudizio tale, che lascino fra loro degl'intervalli vuoti, il contrasto sarà più dilettevole, e l'ornato farà più spicco.

In certe occasioni l'architetto potrà anche sorprendere, se al confuso, ed al rustico farà succedere improvvisamente una regolare decorazione. Sboccare da una selva e da dirupi, e trovare un leggiadro edifizio è un incanto. Questi incanti però son di rado praticabili.

CAPITOLO VII.

DELLA PROGRESSIONE

Quello che l'architetto può sempre conseguire, e lo deve colla sua maggior diligenza, è, che in tutte le sue opere regni una progressione crescente di bellezze. Una cosa veramente bella, quando il suo piacere da principio è mediocre, ma si sostiene, cresce, e finalmente ci porta all'ammirazione. Così in un grandioso edifizio i pezzi precedenti annessi sieno di una mediocre bellezza, più bella sia la facciata principale, più bello ancora il portico, il vestibolo, il cortile, ancor più bella la scala, e crescano sempre più le bellezze interne degli appartamenti.

Questa progressione di piaceri può darsi anche in una sola parte ben eseguita dell'edifizio. Una facciata, per esempio, comparirà a prima vista mediocremente bella; ma col considerarne poi la giustezza delle proporzioni, la disposizione degli ornati, l'euritmia, l'esattezza del lavoro, la convenienza ec. anderà crescendo tanto in bellezze, che alla fine ecciterà ammirazione, come le pitture di Rafaello, le quali da principio non sorprendono, ma più si mirano, più incantano. Lo stesso può ancora considerarsi riguardo ad una sola parte di una facciata, come di un ordine, che vi sia artistamente impiegato.

Una fabbrica dunque sarà compitamente bella, quando vi si scoprirà una progressione crescente di piacere in ciascuna delle sue parti, e nel tutto insieme. Questo progresso di piacere, o sia di bellezza deriva dai contrasti, dalla varietà, dall' ordine, dalla semplicità, dalla unità, dalla euritmia, dalla simmetria, e da quella convenienza, di cui ora si anderà a trattare. Tutte queste cose si hanno sempre da combinare nella bellezza di un edifizio. Dov'è questa Fenice?

LIBRO IV.

DELLA CONVENIENZA

CAPITOLO I.

DELLA NATURA DELLA CONVENIENZA

La *convenienza*, che da taluni viene anche chiamata decoro, costume o proprietà, deve giudicarsi come il primo principio dell'arte di fabbricare.

La convenienza prescrive a ciascun genere di edifizio il suo carattere distinto, e relativo alla sua grandezza, disposizione, distribuzione, ricchezza o semplicità. È per la convenienza, che un palazzo, un monumento sacro o civile, un edifizio pubblico, una casa di delizia, qualunque opera di architettura annuncia col suo aspetto il motivo, per cui si è eretta. È la convenienza, che insegna, quando si è fatta scelta di una espressione rustica, soda, mezzana, delicata, di non unire giammai nella stessa composizione due contrari insieme. La convenienza determina l'economia, o autorizza la grande ricchezza, regola il genio, lo sviluppa, e gli assegna i limiti; finalmente è la convenienza, che conduce l'architetto, ritenendolo dall'introdurre nelle sue

opere niente d'inverisimile, o di contrario alle regole del buon gusto, alle proporzioni, alla bella natura.

L'impero della convenienza è dunque universale: abbraccia tutte e tre le parti dell'architettura, la bellezza, la comodità, la solidità. Riguardo alla bellezza, è la convenienza, che insegna a fare il debito uso della simmetria, della euritmia, e di ogni specie di ornato. Rispetto alla comodità, appartiene alla convenienza scegliere e regolare i lumi, le forme, le grandezze, il numero, e la distribuzione delle parti, del tutto di qualunque edifizio. E riguardo alla solidità, spetta alla convenienza determinare la scelta de' materiali, la loro qualità, la forma, e l'impiego. Dunque in architettura la convenienza altro non è, che l'uso della retta ragione nello scegliere, ed applicare alle fabbriche tutto quello che è necessario, per renderle perfette, cioè belle, comode e forti, secondo il vario uso, cui sono particolarmente destinate.

Qui ora non si parla della convenienza, che relativamente alla bellezza dell'architettura: quando poi si tratterà delle altre parti, si vedranno le relazioni, ch'ella ha con ciascuna di loro.

La convenienza regolatrice di tutto deve essere anch'ella regolata da due cose, dalla natura, e dalla consuetudine.

1. Poichè l'architettura è un'arte d'imitazione, le regole, che la natura detta alla convenienza, consisteranno nella imitazione della bella natura, di cui si è già data una sufficiente idea. Dunque

l'architetto per agire convenientemente dovrà scegliere le più belle produzioni naturali confacenti al suo soggetto, ingentilirle, perfezionarle. Dunque tutti gli ornati, che la convenienza adatterà alla diversa specie di edifizi, saranno tratti dalla bella natura, e distribuiti con elegante naturalezza. Or siccome la natura è da per tutto sempre la stessa, il legame, che la convenienza riceve dalla natura, deve esser sempre, e da per tutto lo stesso, invariabile, universale.

2. La consuetudine poi varia secondo le varie opinioni de' popoli, che differiscono per climi, bisogni, usi, leggi, e costumi, quindi è, che le chiese cristiane non ammettono la forma, e certi ornamenti de' tempii de'Gentili, nè soffrono le decorazioni delle pagode cinesi.

Quella convenienza dunque, che è fondata sopra la consuetudine, è variabile secondo la varietà de' popoli, ed in una stessa nazione cambierà, come cambia la nazione stessa, soggetta a varie vicende. Quindi le belle arti, e anche le scienze portano in ciascuna contrada un carattere nazionale, che dipende dal fisico, e dal morale del paese.

Questa consuetudine però, per quanto sia variabile, suppone sempre qualche sodo fondamento nella natura, e nella ragione. Ella non deve mai essere in opposizione colla ragione, e colla natura; e qualora lo sia, come per disgrazia lo è sovente, si deve trattar di abuso, e devesi avere il coraggio di distruggerla: il

buon senso, e la naturalezza hanno sempre da trionfare,

Dunque la convenienza ubbidirà alla consuetudine ragionata, e naturale, e non a quella composta di capricci, di svogliature, di mode, cose che non debbono mai avere accesso in architettura.

Nei capitoli di questi precedenti libri si è fatto spesso uso della convenienza, ma per meglio conoscere le leggi si entrerà ora in alcune sue applicazioni particolari.

CAPITOLO II.

DELL' USO DEGLI ORDINI NELL' ESTERIORE DEGLI EDIFIZI

Sembra, che gli ordini dell' architettura sieno stati principalmente ideati per decorare esteriormente gli edifizi, e che il più bell' effetto è, quando una facciata viene abbellita da un solo di questi ordini. L'origine, e l'uso del cornicione lo dimostrano all' evidenza.

In uno stesso piano non conviene impiegare, che un solo ordine, e della stessa grandezza. In tre de' più sontuosi edifizi di Roma moderna, alle facciate di s. Pietro, del Campidoglio, ed alla Fontana di Trevi, si veggono nello stesso piano due ordini disuguali, il corintio, e l'ionico. Ma se un edifizio è del genere il più delicato, come può essere nello stesso tempo, e nello stesso piano di un genere medio?

In piani diversi l'uno sopra l'altro è ben naturale che il superiore sia più leggiero dell'inferiore: ma in uno stesso piano come può sussistere la diversità dei generi? Di più l'opposizione dell'ordine grande col picciolo fa comparire enormi, e colossali le colonne di quello, e le altre di questo tanti bastoncelli. Risulta anche la più ingrata discordanza di basi, di capitelli, e di altri membri, nè la cornice dell'ordine minore si può continuare senza essere interrotta, e penetrata dalle colonne dell'ordine grande. Esporre poi alla vista un picciolo ordine di architettura sotto un altro più grande è come porre una casa entro l'altra. Questi abusi sono per altro comuni: e quale abuso ha avuto pochi seguaci?

A taluno spiacciono gli edifizi sopra gli archi, come sono quelli, che al di sotto sono porticati, e al di sopra hanno muri massicci, sembrando che il piano sopra il vuoto dia un'aria di troppa debolezza (66). Debolissimo scrupolo; poichè si veggono edifizi di questo genere mantenersi forti ed illesi da molti secoli; e la natura procede in questa guisa negli animali, facendo sostenere tutto il massiccio del loro corpo da quattro, o da due sostegni;

(66) Se l'arco sarà ben costruito, cioè che gli elementi di cui è composto, sieno di buona qualità, giustamente diretti al centro o centri della curve o curve rispettive, e che abbia l'arco la necessaria resistenza ne' suoi piedritti, si può l'arco che è voto, ritenere per pieno; e considerato sotto queste viste, sparirà in lui l'*aria di troppa debolezza*.

dove gl' intercolonni sieno giusti, e sopra sienvi proporzionate finestre, questi edifizi sono di bella apparenza, come si osserva nel palazzo Massimi, e ne' fianchi dei due palazzi laterali del Campidoglio, nei quali la differenza tra il vuoto inferiore: ed il pieno superiore non è grande.

Sarebbe inutile avvertire, che le colonne si hanno da disporre in maniera da non mai compenetrarsi fra loro. Ma in sì grand' errore ha inciampato anche il Palladio nel palazzo del conte Chiericato (*Tav. X. Fig. C, a*). Consimile storpiatura è anche in un portico di Palmira per una porta stranamente adattata nell' intercolonnio.

Più inutile sarebbe ancora l' avvertire, che nei portici semplici o doppi, le colonne debbono essere di uguale altezza, e dello stesso ordine, se il chiar. sig. marchese Galiani nel suo savio commento di Vitruvio non avesse interpretato, che i doppi portici nell' esteriore del teatro debbono avere le colonne di mezzo ioniche, o corintie $^1/_5$ più alte di quelle d' avanti, le quali hanno da essere doriche. Sembra più conveniente l' interpretazione del Perault, il quale crede, che la diversità dell' altezza, e dell' ordine prescritta da Vitruvio non si debba riferire al doppio portico esterno, ma al semplice esterno, ed all' interno del teatro. In fatti come mai in uno stesso portico sarebbero soffribili due ordini diversi, e di differente altezza? Pure nei Propilei, secondo

congettura M. le Roy, il d'avanti del portico era di colonne doriche, e l'interiore d'ioniche più alte, e nelle ruine di Balbeck se ne vede un esempio, che è tutto all'opposto cioè le colonne d'avanti del portico sono più alte di quelle di dietro. Assurdi: e quale assurdo è senza autorità, e senza esempi?

CAPITOLO III.

DELL' USO DEGLI ORDINI NELLE PIANTE DI DIVERSE FIGURE.

Gli ordini greci non sembrano inventati, che per piante ad angoli retti. Il plinto delle basi, l'abaco dei capitelli perfettamente quadrati sono incompatibili cogli angoli acuti, ed ottusi. Di più in questa sorte di angoli salienti, e rientranti, il cornicione non può spianare regolarmente sul capitello, ma vi ha d'andare necessariamente di sbieco, e posarvi in falso. In somma è assolutamente impossibile collocar bene le colonne in tali angoli.

L'architetto frattanto ha da porre in opera ogni sorta di figure; e sarebbe una gran povertà s'ei non potesse uscire dai quadrati, e da' rettangoli. Che cosa farà egli dunque nell'incontro di un angolo ottuso o acuto? Lasciare in questi angoli il cornicione senza sostegno è un peccare contro la solidità, se non reale, al certo apparente, e nell'angolo, dove l'architrave richiede maggior appoggio. Come dunque si ha da risolvere in tale impaccio?

Alcuni architetti hanno posto in questi angoli in vece di colonne un pilastro, che hanno slargato, o ristretto secondo il bisogno; ma questi pilastri hanno d' avere, come le colonne il plinto, e l' abaco quadrato, altrimenti fanno discordanza colle basi, e coi capitelli delle colonne laterali. Or come si possono ben adattare questi membri quadrati in quelli angoli non retti?

Altri hanno fatto di peggio. Hanno riunito all' angolo rientrante due pilastri penetrantisi nelle loro basi, e nei capitelli, e rassomiglianti ad un pilastro piegato. Lo stesso hanno fatto all' angolo saliente; e quivi la mostruosità è più sensibile, perchè il pilastro vi acquista una larghezza eccessiva, e sproporzionata alla sua altezza.

Taluno ha immaginato applicarvi un massiccio senza capitello, e senza base, affinchè si salvi l' irregolarità, ed il fuor di squadra dell' angolo, e su questo massiccio poi appoggiare il cornicione. Questo spediente sbarazza le sopraddette incongruenze, ed è molto comodo ancora per l' esatta divisione de' triglifi, e delle metope nel dorico, e per ispaziare esattamente i modiglioni negli altri ordini. Ma che comparsa farà quel masso nudo fra le colonne, che gli sono a canto?

Il partito meno disconvenevole è di lasciare tali angoli senza colonne, pilastri, e massicci; ma accostarvi di qua, e di là, più da presso

che si può, le colonne o i pilastri (67) (*Tav. X. Fig. P' ab*). Così si ripara a tutto, nè vi soffre punto la solidità apparente, perchè le colonne sono ben vicine all' angolo.

È ben fastidioso ancora impiegare gli ordini nelle piante curvilinee. In questa sorte di piante si è obbligato disporre tutto secondo i raggi, che partono dal centro; ed allora i plinti, e gli abachi non possono più esser quadrati, ma si hanno da ristringere nella parte concava della pianta, e slargare nel convesso della circonferenza (68). L' imbarazzo cresce, quando la pianta è di molte curvilinee concentriche, com'è la piazza elittica del Vaticano, in cui il peristillo è triplice, e quadrupla è la fila delle colonne. Ma taluno potrebbe domandare, qual dovere esige, che i plinti e gli abachi delle

(67) Nel secondo paragrafo di questo capitolo l' A. osserva che nell' incontro di un angolo acuto o ottuso, *lasciare in questi angoli il cornicione senza sostegno è un peccare contro la solidità se non reale, al certo apparente:* ora, dopo di avere analizzati molti casi, reca meraviglia come, per escludere ogni pratica, possa egli poi suggerire per rimedio l' inconveniente stesso da lui poco sopra rilevato. Fra le varie pratiche, noi troviamo che la migliore sia quella dei *sodi e massicci*, caratterizzando, se si vuole, le loro estremità, come fecero i Greci, con poche membrature che legano in qualche maniera con alcune basi e capitelli delle colonne più vicine.

(68) Non è essenziale che i plinti delle colonne sieno quadrati: e quando si abbia scrupolo e timore di non farli, si lasciano, come disse l' A. (cap. IX, art. I) il che facevano i Greci, o qualche volta i Romani; le basi senza plinto colle loro colonne si staccano da nn piano elevato o con iscaglioni o con qualche basamento, e posano abbastanza bene.

colonne siano quadrati perfetti, e qual bisogno vi sia di usare sempre dei plinti? Questi sono nei, che l' occhio incantato dalla vaghezza di una figura circolare non vede, o perdona.

Quello che importa nelle piante concentriche, è disporre con giudizio le colonne, affinchè, se gl' intercolonni della circonferenza interiore sono giusti, quelli della circonferenza esteriore non sieno eccedenti. Lo stesso riguardo si deve avere per la distribuzione de' triglifi, delle metope, e de' modiglioni.

Nelle piante curvilinee, nelle quali si vogliono adoperare ordini di architettura si stia attento ad evitare i tre seguenti difetti:

1. Non usare mai arcate, o usarle con molta cautela. L' archivolto costretto a seguitare la curvatura della pianta si allontana visibilmente dall' appiombo, e comparisce supino (*a*) (69): difetto, che si vede nel Panteon, e in tutti gli antichi edifizi di figura curvilinea, difetto

(*a*) *Tav. X. Fig. Z, X.* Arco supino in pianta *a b c*; suo profilo *n*.

(69) Quando l' edificio fosse di una grande estensione, come sono i teatri, gli anfiteatri antichi e simili, piccolissima risultando la curva degli archivolti, questo difetto non dà nell' occhio: ma quando gli edifici sono di mediocre o piccola mole, tal pratica è assolutamente difettosa; ed in tal caso si possono fare dritti, come fece s. Gregorio Nazianzeno in un tempio regolare poligono da lui architettato, ed imitato dal Temanza; coll' avvertenza però di porre la chiave agli archi nella parte convessa, onde sostenere lo strapiombo eccedente del cornicione, mentre nell' interno si rende inutile, perchè la sommità dell' arco si porta fuori, e si avvicina alla linea della curva dell' edificio.

imitato da quasi tutti i moderni. Il Vasari lo ha giustamente condannato, e l' assennato sig. Temanza in un suo tempio rotondo della villa Contarini in Piazzuola sul Padovano lodevolmente lo ha riparato col far murare gli archi da peduccio a peduccio in linea retta (*b*), come se il tempio fosse a facce.

In questa sorte di edifizi convien badare ancora, che le arcate sieno disposte in maniera, che i mezzi di fuori corrispondano a quelli di dentro: cosa ben difficile, poichè se l' interno sarà ben proporzionato, difficilmente lo sarà l' esterno; come si vede nel Colosseo, dove le arcate esteriori sono troppo basse e larghe. Assai più corretto è il teatro di Marcello. In questi casi è meglio proporzionar prima l' esterno, ed accomodar poi l' interiore con ordini più bassi, e con archi in piano.

2. Approssimare le colonne abbastanza, affinchè la curvatura convessa del cornicione comparisca al di fuori sufficientemente per tutto sostenuta. In quel portichetto del Bernini alla facciata della chiesa del Noviziato degli ex-Gesuiti in Roma (*Fig. C'*) si slancia nel mezzo una curvatura sospesa in aria, e minacciante ruine; pure l' odierno gusto romano ha quella chiesa per un gioiello, e ne ha di recente fatta una copia più infelice in s. Paolo primo Eremita, che è poco lungi dall' originale. Trovandosi in Roma, non è gran tempo, un cavaliere

(*b*) *Tav. X. Fig. Z, X.* Archi murati da peduccio a peduccio in linea retta, in pianta *d e*; suo profilo *d*.

vicentino il conte Francesco di s. Giovanni, ornatissimo delle più utili cognizioni, di gusto purgato in tutto, e specialmente nella buona architettura, e sentendo tanti e tanti che portavano alle stelle quell'opera berninesca disse: Dunque io non parlerò mai di architettura con chi mi loderà quella fabbrica.

3. Non impiegare nelle figure curve più file di colonne. Perchè dal solo centro della figura si può vedere la regolare disposizione delle colonne, da qualunque altro punto tutto è confusione, come si osserva nella piazza Vaticana, e nel mausoleo di Bacco (70).

(70) Intanto la piazza Vaticana per il suo quadruplo ordine di colonne è la piazza più sorprendente di questo nostro mondo; e mentre che da ognuno per tale è risguardata, nè anche alcun intelligente vi trova la confusione che vi vede l'A. Il comodo, l'uso, la solidità, il luogo, il confronto coll' immenso tempio richiedevano un' idea grandiosa ed imponente, quale la concepì il Bernini: con un peristilio curvo a tre navi, semplice, regolare, sostenuto da quattr' ordini di colonne doriche colossali, che ad ogni passo de' risguardanti, per la varietà de' lumi, cambiano gli aspetti e formano prospettive variate e sensibili, lo spettatore, in luogo di trovarvi confusione, dalla sua semplicità che impone, rimane con dolce sorpresa incantato. I rigoristi, a confronto del resto, trovano qualche meschinità e licenza nelle facciate d' ingresso e nel risalto della mezzaria curva: ma queste sono cose del tempo, del gusto non ancora ritornato buono, e di poco momento, che non offuscano il vasto concepimento.

In riguardo poi al mausoleo di Bacco fuori di porta Pia in Roma, conoscendosi la necessità di accoppiar le colonne sui raggi per sostenere un grosso muro, che una sola avrebbe dovuto essere non una colonna, ma un tronco mostruoso, e considerandosi nella sua fabbricazione la decadente epoca della buona architettura, una certa novità

Lo stesso inconveniente sussiste ancora per le colonne incassate, o per i pilastri, che si mettono incontro alle colonne isolate ne' peristili circolari, o poligoni: in tali generi di edifizi il muro in faccia alle colonne non va decorato d'ordini di architettura, specialmente se lo spazio è angusto, perchè allora vi riescono più imbarazzanti.

CAPITOLO IV.

DE' PORTICI, E DE' PERISTILI

I portici, ed i colonnati di più file debbono essere per ogni ragione in linea retta, particolarmente qualora servono di passeggio, o di comunicazione; perchè l'avere da passeggiare, o da comunicare girando, non è una faccenda molto dilettevole.

Ma quando vi è obbligo di fare de' portici circolari con più file di colonne, bisogna esimerli da certi difetti, che pur troppo son comuni. I cassettoni dei soffitti riescono irregolari; in loro vece dunque si facciano delle volte, e degli spazi continuati lungo il portico (71). Si

vi si trova in questo monumento, e varietà di effetto che del tutto non ispiace.

(71) I cassettoni dei soffitti di tali portici e peristili sono però conformi alla naturale, alla più semplice e non ricercata loro costruzione. Nascono, è vero, da questa cassettoni irregolari; ma siccome è la natura della cosa che li crea, così non potendo far meglio, sarà bene di seguirla, sicuri di un buon successo, come un bell' esempio

debbono inoltre fare uguali i diametri di tutte le colonne: tutto all' opposto si è fatto dal Bernini nella piazza Vaticana (72), dove i diametri ingrossano a misura che si allontanano dal centro della figura, onde essendo le prime colonne più delicate, le ultime molto grosse, e quelle di mezzo, che sono nella miglior proporzione, sono quelle che meno si veggono. Ecco là distrutta la regola di Vitruvio, che vuole le colonne esposte alla grande aria grosse $^{1}/_{50}$ di più delle interiori.

Il più nobile uso, che l' architettura possa fare delle colonne, è d'impiegarle isolate fuori, e dentro degli edifizi, per formare portici, e peristili, parola che significa: *intorno a colonne.* Il primo uso delle colonne fu per sostenere i

ce ne porge il tempio celebre di Vesta a Tivoli: al più, affinchè riescano meno irregolari, mi pare che non sarebbe da biasimarsi che i lati delle travi attraversanti il portico, invece d' essere paralleli, fossero diretti anch' essi al centro, facendo quindi a questi lati parallele le cornici de' cassettoni, e l' opera nulla perderebbe di solidità, e i cassettoni riuscirebbero di figura più regolare: all' incontro, facendo volte, debole resistenza troverebbero nelle colonne situate sulla convessa circonferenza.

(72) V' è chi la pensa all' opposto dell'A., e non senza ragione, cioè che il Bernini nella piazza Vaticana abbia fatto bene ad ingrossare le colonne a misura che sui raggi della curva le colonne si allontanano dal centro, e specialmente le ultime del lato convesso, perchè per la natura dell' edificio essendovi colà più debolezza, era necessaria maggior forza ne' piedritti: e con ciò si giustificherebbe abbastanza la pratica adottata dal Bernini, se pur anche non si volesse lodare per la regola di Vitruvio.

tetti, ma ben presto ognuno si accorse, che quella necessità produceva una sorprendente bellezza. Quindi gli Egizi, i Greci, i Romani fin dall'antichità più remota profusero tante colonne fuori, e dentro ne' loro tempii, ne' loro teatri, nei loro fori, nelle loro basiliche ec. Ma in che consiste questa tanta bellezza dei peristili, e de' portici? 1. Nella varietà; 2. nella grandezza; 3. nel felice rapporto delle divisioni.

1. Per conoscere, se i peristili producano una varietà che incanta, si considerano due facciate, una ornata di colonne adossate al muro, e l'altra con un peristilio, o sieno entrambe d'intercolonni, e di decorazioni uguali. La prima sarà una bellezza immobile. La seconda varierà a misura, che lo spettatore si muove, e secondo la varietà de' lumi che continuamente riceve, onde ne risulteranno differenti aspetti, e quadri variati e sensibili, che le colonne presenteranno allo spettatore. Che varietà in vedere un peristilio al di fuori, da lontano, e da vicino! E che maggior piacere in esservi dentro! Nell'interiore delle chiese l'effetto de' peristili è ancora più sorprendente: poichè si scuopre al primo colpo d'occhio tutta la capacità della chiesa, e come si è sempre situato presso una fila di colonne, i fondi che si scuoprono, compariscono più complicati e più ricchi, ed il minimo moto che si fa produce cambiamenti più sensibili di quelli che produr possa il peristilio esteriore; quindi è derivata la frase *movimento delle fabbriche*.

2. Ma oltre la varietà, i peristili, ed i portici producono ancora quella grandezza, che tanto ci piace. Se l'interno del Panteon fosse diviso in un gran numero di cappelle, che non si potessero vedere che l'una dopo l'altra, e il suo esteriore composto di molti piccioli ordini, allora l'interno non ci darebbe che un gran numero di sensazioni deboli, ma successive; e l'esterno un gran numero di sensazioni deboli in un istante. All'incontro nel suo stato attuale tutta la capacità dell'interno, che si scuopre ad un colpo d'occhio, l'elevazione delle colonne del suo portico, il loro numero, gl'intervalli, e quanto si scuopre nella profondità di esso portico, fa sopra di tutti un'impressione la più forte. Questa impressione è in oltre talmente aumentata dalle sensazioni sode, che riceviamo da tutti gli oggetti, e da tutti gli effetti del lume, che la profondità del portico ci presenta, che siamo più fortemente scossi all'aspetto del portico del Panteon, che a quello del Vaticano, quantunque questo abbia colonne assai più grosse, e più grandi. Ma perchè queste sono addossate al muro, non ci danno alcuno di quei piacevoli effetti, che nascono dalla profondità de' peristili. Dunque i peristili rilevano la grandezza degli edifizi, e colla continua varietà li rendono, per così dire, mobili. Dunque formano essi la decorazione più bella.

3. Le superficie in architettura si dividono in differenti maniere. Talvolta si forano i muri,

e vi si lasciano nel costruirli delle aperture rotonde o quadrate, ma in sì piccol numero che l' impressione generale, che riceviamo dalla superficie, differisce poco da quella, che il muro pieno ci darebbe. Spesso anche queste aperture sono sì grandi, che l' impressione, che riceviamo dal muro pieno, viene considerabilmente diminuita da quella degli oggetti scoperti a traverso, o tra queste aperture. Finalmente le divisioni delle superficie in architettura si fanno ancora in una maniera tutta diversa, cioè senza dare alcuna idea di fori praticati nel muro; e questo è quando le superficie sono formate da file di colonne, e da intervalli che le separano.

Se il Panteon fosse un muro liscio con una porticella, qual sensazione produrrebbe? E se fosse tutto porte e finestre, qual sarebbe il suo effetto? L'eccesso e il difetto delle divisioni distruggono ugualmente la bellezza in tutte le belle arti: affinchè le sensazioni sieno forti, non debbono essere nè moltissime, nè pochissime: un quadro di poche figure eccita la più forte impressione. Così nel Panteon il giusto rapporto delle sue divisioni consistenti ne' peristili, produce una bellezza delle più sensibili. Sono dunque i peristili la più dilettevole di tutte le decorazioni, poichè in essi si riunisce la varietà, la grandezza, e il felice rapporto delle divisioni, le quali tre cose vivificano il bello dell' architettura. Perchè dunque i nostri architetti ne sono sì avari. Veggano gli effetti dei

grandiosi peristili in s. Paolo fuori le mura di Roma, e li desidereranno subito nel Vaticano.

CAPITOLO V.

DELL' USO DEGLI ORDINI NELL' INTERNO DEGLI EDIFIZI

Il bell' effetto degli ordini posti al di fuori, li ha fatti impiegare anche al di dentro. Ma affinchè vi riescano bene, è necessario sopprimere sempre la cornice. Usar cornice entro le fabbriche, è appunto, come starsene in camera coll' ombrella spiegata per guardarsi dalla pioggia. Le cornici interne sono contro natura, perchè indicano grondaie di tetti combinate insieme per versare le acque piovane entro al coperto (73). Di più l' altezza del

(73) Le cornici non indicano soltanto le grondaie del tetto dell' edificio, ma servono anche a mostrare l' intavolamento delle soffitte che è al di là del muro che si vede. Ora una chiesa che abbia, oltre quella di mezzo, le navi laterali; una sala che abbia nel contorno suo delle camere, queste navette e camere saranno coperte o da una soffitta o da una volta, e sopra la volta e la soffitta vi sarà il tetto: la costruzione lignea dell' impalcamento o del tetto insieme riposerà pure sopra due muri, uno esterno maestro e l' altro interno divisorio. Nell' esterno l' impalcamento e tetto passano al di là del muro maestro e creano la grondaia convertita in cornice. E perchè nell' interno a livello dell' esterno non si potrà produr fuori lo stesso impalcamento, creando un' altra cornice semplice e poco sportata? A noi sembra che ciò dalla natura della cosa medesima sia dato, e possa benissimo esser così rappresentata una cornice.

Qual è la cosa più caratterizzante la grondaia nella

cornicione diminuisce quella delle finestre, che vi sono sopra, come nelle chiese, e scema la luce al soffitto. Finalmente questo cornicione rappresenta l'altezza di un solaio sotto un altro solaio. Questi assurdi sono ben maiuscoli, e frattanto chi sa quando cesseranno (74)!

La convenienza richiede ancora, che nell'adoperare internamente il dorico, restino soppressi tutti que' suoi ornati di triglifi, e di gocce, effetti di pioggia impossibili al di dentro.

cornice? Presa ad esame, trovasi essere la gran gola dritta, ed il gocciolatoio molto aggettato e sotto canalato: nella cornice interna si converta la gola dritta in un cavetto o sguscio, ed il gocciolatoio in una purissima fascia aggettata soltanto quanto è alta, con un ovolo e qualche piccola parte sotto; conciossiachè anderà allora smarrita l'idea, secondo l'autore, che nell'interno abbia la cornice a sembrare una grondaia da sparger acqua ove non ve ne può essere. Se così piacesse, con le mentovate modificazioni si potrà continuare a far cornici nell'interno degli edifici, senza correre la taccia presso l'autore di rappresentare il falso; ma chi volesse accomodarsi all'idea dell'A., di non far cornicioni nell'interno degli edifici, potrà avere tre bellissimi esempi visitando in Piacenza la chiesa di S. Sepolcro a croce latina, quella di S. Sisto e quella della Madonna di Campagna a croce greca, guastata poi ultimamente per accomodarla verso il coro con una giunta, tutte e tre fabbricate nel XV secolo. Accrescono splendore e bellezza a quest'ultimo tempio le pitture a fresco e ad olio, opere del celebre Pordenone e di altri valenti pittori.

(74) Questo cornicione infatti rappresenterebbe un solaio; non che cuopre un altro solaio, ma che passa a cuoprire le parti aderenti al luogo ov'esso si mostra, cioè le navette della chiesa, o le camere che circondano la sala, e non ne avrebbe mai nessuno sopra di sè, ma il solo tetto che lo cuoprirebbe.

Le colonne nell' interiore degli edifizi non debbono avere ordinariamente che l' architrave; ed in alcuni casi, come nelle grandi navate delle chiese fiancheggiate da navette, si può effigiare qualche specie di cornice; perchè il solaio delle piccole navi laterali si può supporre che sporga un tantino nella grande di mezzo. Ma queste, diciamole false cornici, non debbono avere nè gocciolatoio, nè alcuna sembianza di tetto esterno (75).

Tutta l' altezza di questo sì fatto soprornato non deve eccedere $^1/_6$ della colonna, inclusovi anche lo zoccolo, il piedestallo, o qualunque alterazione vi sia. E se non v' è ordine, e vi si voglia usare qualche fascia con qualche modanatura, la sua larghezza deve essere tra il $^1/_{15}$ e il $^1/_{20}$ dell' altezza del muro, chè l' è sottoposto (76).

In generale tutti i profili nel di dentro debbono essere più delicati, che quelli al di fuori.

(75) Abbiamo compiacenza di sentire che qui l' A. viene nel nostro parere (Oss. 74) circa la ragione di poter fare anche nelle grandi navate delle chiese fiancheggiate da navette una qualche specie di cornice, che vuole chiamar falsa: ma del nome poco importa.

(76) Troppo vaga ed incerta ci sembra la regola di 1/6 della colonna che l' A. fissa per il sopraornato, se pure non si possa dire anche pesante: meglio ci pare che, se vi sono colonne, questo sopraornato della cornice potrebbe avere la proporzione dell' ordine a cui appartiene: se poi non vi sarà ordine, non comparendo nè architrave nè fregio, starà bene, come dice l' A., che l' altezza della cornice sia tra 1/15 ed il 1/20 dell' altezza del muro che le è sottoposto.

Un altro notabil difetto, che hanno gli ordini nell'interno, è di riuscirvi d'imbarazzo, specialmente per i piedestalli, e per gli zoccoli. Si tolgano dunque, per quanto si può, tutte queste parti imbarazzanti, e si pianti la base a crudo sul pavimento. E che male sarebbe togliere i plinti delle basi, e le basi stesse, almeno in certe occasioni (77)?

Gli ordini così modificati converranno a maraviglia ne' vestiboli, nelle chiese, nelle gallerie, nei gran saloni, ed anche nelle alcove di alcune camere, da per tutto in somma, ove facciano chiara apparenza di necessario sostegno, conveniente all'interno.

L'ordine, che decora l'interiore di una fabbrica, deve essere dello stesso genere di quello, che decora l'esteriore nello stesso piano, per la semplice ragione, che l'esterno deve sempre annunciare l'interno, e che un medesimo piano non può essere sostenuto in una parte da sostegni di carattere differenti da quelli, che sono dall'altra parte. Male perciò starebbe il Panteon, se al suo interno corintio si avesse adattato un portico ionico, o dorico.

Dove poi gli ordini non convengono punto è nei piani inclinati, come nelle scale (*Tav.*

(77) L'autore al cap. IV ci enumerò tutti i difetti che producono i piedestalli sotto gli ordini, consigliando cogli esempi degli antichi, e con ogni sorte di buone ragioni di non usarli, se non si è nell'assoluta necessità. Si segua dunque il suo consiglio, e non si parli più di zoccoli a piedestalli sottoposti agli ordini delle colonne.

X. Fig. Q). L'architrave declive non può spianare tutto il capitello, il cui abaco è necessariamente orizzontale. La stessa deformità è nel plinto delle basi. In tali occasioni si suole porre nel vano fra l'abaco e l'architrave una sottosquadra, come ha praticato il Vignola a Caprarola, il Bernini alla scala regia del Vaticano, e chiunque ha impiegati ordini nei piani inclinati: ripiego necessario, ma non bello.

CAPITOLO VI.

DEL BASAMENTO

Il basamento è un massiccio di muro, o uno zoccolo continuato, su cui si alzano gli edifizi del pian-terreno, per difenderli dalla umidità della terra, e per livellare l'ineguaglianza del suolo. La sua origine è legittima, e l'uso n'è vantaggioso, poichè dà agli edifizi, o alle ordinanze che gli sovrastano, una maggior aria di magnificenza, e li conserva netti e sani.

Dunque questo basamento deve essere schietto, senza ornati di modanature, senza base, senza cornice; al più al più non comporta che qualche fascia al di sopra. Non deve essere tagliato da porte, perchè quei tagli distruggerebbero l'idea di quel massiccio continuato per tutta l'aia della fabbrica; e le porte possono benissimo starvi al di sopra, e con terrapieno in pendío e cordonato sboccare in istrada. Può bensì soffrire forami di finestre, per dare luce

ai sotterranei, ai quali possono essere incavati sotto questo massiccio senza distruggerlo. Finalmente vuole essere di poca altezza, altrimenti perde la natura di zoccolo, e in vece di magnificenza produce debolezza nella fabbrica. Questa sua altezza però è indeterminabile, perchè dipende dalla situazione, dalla ineguaglianza del terreno, dalla qualità della fabbrica, e da parecchie altre circostanze; ma ordinariamente suole essere di 3, o di 4 piedi.

V'è un'altra specie di basamento. In vece d'impiegare più ordini uno sopra l'altro, si serve talvolta del primo piano dell'edifizio, e si tratta in forma di basamento, sopra di cui si pianta l'ordine per decorare il piano principale. Nè meno in questa sorte di basamenti si può fissare l'altezza. Nelle più belle opere del Palladio talvolta è uguale all'ordine, talvolta lo eccede di $^2/_3$, e talvolta non è che la metà. In altri architetti si veggono altre diversità di proporzioni. Ciò nasce dalla natura delle camere del pian-terreno, o dalla grandezza de' principali ingressi. Ciò non ostante si può stabilire per una regola ordinaria, che tale specie di basamento non sia maggiore dell'altezza dell'ordine, nè minore della metà. Perchè se è più alto, l'ordine, che è la parte più ricca e principale nella fabbrica, non sarà, come deve esserlo, predominante; e l'appartamento nobile, alzato così in alto, perderà molto del suo merito, e sarà di un accesso difficile e tedioso. Se poi è alto meno della

metà dell'ordine, le camere del pian-terreno, gl'ingressi, e le finestre saranno basse, e mal proporzionate.

L'usuale metodo di decorare questa seconda specie di basamenti è con bugne di vario genere, delle quali si è parlato. Si suole talvolta coronarli anche con una cornice: meglio però con una fascia dell'altezza non mai minore, nè molto maggiore della bugna, con cui è unita. E da piede possono avere uno zoccolo, o un plinto, quasi della stessa dimensione della predetta fascia. Finalmente, quando in questi basamenti sono archi, la fascia che fa loro le veci d'imposta, deve essere alta quanto la bugna, esclusane la giuntura (78).

(78) La corona de' basamenti, secondo gli antichi e la pratica de' buoni architetti del sesto decimo secolo, suol essere sempre minore della bugna, come quella che, stando più vicino alle colonne, non rechi danno alla loro maestosità: non solo debb'essere minore, ma conviene trattarla con carattere che in certo tal modo non discordi colla qualità dell'ordine a cui s'accosta: siamo però d'avviso che per l'ordine robusto si possa fare un piano ed un qualche membro sodo sotto, che la sopporti; pel delicato sia divisa in un pianetto, piano grande, e qualche membro sotto; pel gentil ordine si divida la fascia in tre parti, una si faccia listello e gola rovescia, un'altra in mezzo si faccia un piano, la terza sia un listello e cavetto. Il tallone da piedi per l'ordine robusto si può fare con una pura fascia andante, alta almeno quanto sono due bugne; pel delicato e gentile questa stess' altezza si divida in 5 parti: una di queste e la superiore per l'ordine delicato sia convertita in listello e toro; per il gentile, questa stessa parte superiore si risolva in un listello, gola dritta sporgente, altro listello, ed il resto in questi ultimi due

CAPITOLO VII.

DEI FRONTISPIZI

Il frontispizio, o frontone, o fastigio, che dir si voglia, trae la sua origine dai tetti inclinati delle primitive capanne. Che conseguenze!

1. Il frontispizio non può essere, che il finimento superiore di tutta la fabbrica.

2. Non possono darsi frontispizi sopra frontispizi.

3. Nell'interno delle fabbriche il frontispizio è assurdo.

4. La forma del frontispizio non può essere, che triangolare.

5. Le fabbriche curvilinee, poligone non comportano frontispizi, purchè il poligono non sia grande, ed uno de' suoi gran lati non formi facciata.

6. Negli edifizi coperti da cupole, o da terrazzi ricinti di balaustrate non ha luogo il frontispizio.

7. Non possono esservi frontispizi rotti nell'angolo superiore. Questo difetto non si vede in niuna fabbrica antica, fuorchè nelle ruine di Balbeck.

ordini rimanga uno zoccolo tutto andante. Ciò serva per una certa norma, risultante da osservazioni fatte sopra vari buoni edifici antichi e moderni, senza però che l'ingegno di chi opera resti inceppato da alcuna opinione; chè puramente intendiamo essere questa la nostra.

8. Il vero luogo del frontispizio è nella larghezza degli edifizi, perchè così è l'andamento del tetto. Può farsi però anche in senso contrario, come è nel portico del Panteon, dove è secondo la lunghezza di esso portico, e non secondo la sua larghezza, e vi sta per altro a maraviglia, perchè quel portico fa parte del tempio, forma così in una certa maniera la sua larghezza, e quell'ornamento ne presenta la fronte, la maestosa fronte.

Presso gli antichi il frontispizio era un affare d'importanza. I Greci lo conservarono sempre nella sua maggior purità. In Roma fino ad un certo tempo fu riserbato soltanto per i tempii, e Cesare, benchè Cesare, per averne uno nella facciata della sua casa, ebbe bisogno di uno special privilegio del Popolo Romano. Ben presto se ne incominciò poscia a corrompere l'uso coll'impiegarlo, ove non si doveva, come nei tabernacoli entro il Panteon, e al di fuori prima che vi si aggiungesse il portico; quantunque quivi stia passabilmente, perchè scuopre l'ingresso abbastanza risaltato dal corpo circolare del tempio. Finalmente a'tempi nostri l'uso e l'abuso de'frontispizi è nel massimo del furore. Di niuna cosa si è fatto in architettura tanto fiero strapazzo, così che gli architetti sono giunti a riguardarli come meri ornati insignificanti. In una stessa facciata si veggono spesso fin a quattro e cinque frontispizi gli uni su gli altri, e d'ogni razza, circolari, spezzati, incartocciati, ondolati, alla rovescia, a risalti, e

fino merlettati di balaustri. Si sono conficcati l'uno dentro l'altro, e in ogni forma di edifizio entro e fuori: e dov'è che non se ne sia sfogato il capriccio?

È un pezzo che si tuona contro sì manifesto abuso: ma v'è cosa più difficile in questo nostro mondo, quanto sradicare un abuso?

Il frontispizio non si può ragionevolmente usare, che in cima delle fabbriche, ove apparisca inclinato il tetto. Si può tollerare anche sopra quelle porte e finestre, che sono dal cornicione molto distanti; e poichè quivi non fa vera figura di frontispizio, ma di un riparo per la pioggia, si suole usare alternativamente triangolare e circolare: si osservi però, che di questa ultima forma comparisce più pesante (79).

Gli antichi si astennero sempre d'introdurre frontispizi di differente grandezza nella stessa composizione. Ed in quale monumento di Grecia, e di Roma si veggono porte, finestre, o nicchie adorne di frontispizi, quando l'intera fronte, o qualche sua considerabil parte era coperta da un frontispizio maestoso? In fatti l'immensa disparità tra il principal frontispizio, e quelli delle parti produce lo stesso disaggradevole effetto, che un pigmeo, ed un gigante

(79) Oltre a ciò che ne dice l'A., è da evitarsi il frontispizio curvo per l'altra ragione, che non iscola bene le acque, e con quell'alternativa di acuminato e curvo si perde l'unità, come, per similitudine, si perderebbe se in un peristilio si ponessero alternati pilastri e colonne, o si facessero colonnati con colonne binate.

veduti nello stesso tempo. Dovunque negli oggetti della stessa figura è una considerabil differenza di proporzioni, la loro comparsa sarà ugualmente cattiva: il più grande comparirà insopportabilmente pesante, e il più piccolo ridicolosamente frivolo. Dove poi la differenza è picciola, tanto sarà sempre sensibile, come effetto della inaccuratezza dell' artefice. Oltre di che questa specie di varietà palesa una povertà d' immaginazione.

Vitruvio osserva, che i suoi Antichi non impiegarono mai modiglioni, o dentelli nella cornice orizzontale de' loro frontispizi, ma semplici gocciolatoi; e la ragione si è, perchè nelle facciate de' frontispizi non possono essere, e molto meno sporgere in fuori i puntoni, ed i panconcelli, i quali debbono essere situati in pendio verso i fianchi, ove sono le gronde. Quindi quel venerando maestro ricava questa sentenza regolatrice di tutta la bellezza architettonica: *Quello che non può sussistere veramente*, *e in realtà, non può nè anco esser approvato ancorchè fatto in apparenza*. Su questo gusto è il frontespizio del tempio di Scisi.

Si può ancora andare oltre. Ai lati inclinati del frontispizio non fanno capo nè i puntoni, nè i panconcelli; dunque in quei lati non debbono comparire nè modiglioni, nè dentelli, nè mensole. I soli paradossi vi si possono affacciare; dunque questi soli possono esservi rappresentati; ma nè sì vicini, come i modiglioni, nè a piombo, ma perpendicolari al pendio.

Di più: la natura stessa del frontispizio non permette, che niuno de'suoi lati abbia una vera cornice con gocciolatoio, perchè l'acqua se ne va via per li fianchi, non pel davanti. Oltre che l'aggetto della cornice orizzontale cuopre parte del timpano, ed alle estremità, dove essa si congiunge colle due altre inclinate, produce degli spiacevoli angoli acuti. Nei frontispizi delle antichissime fabbriche di Pesto la cornice orizzontale ha i suoi piccioli modiglioni, ma le cornici inclinate non sono che una fascia coronata da un regoletto, il quale nulla ha che fare colla cornice di sotto. Tale è anche il frontispizio nel portico dorico di Minerva in Atene (*Tav. V. Fig. C*): e nel tempio di Bacco a Teos le cornici inclinate sono senza dentelli.

Sembra dunque, che il frontispizio meriti nelle sue cornici altro trattamento, se si vuole, come si deve, seguire la guida dell'architettura naturale. Ma gli stessi Vitruviani stimano, che questo sia un eccesso di convenienza, e che le due cornici del frontispizio differenti fra loro, e con quella che ricorre pel resto della fabbrica, cagionerebbero tanta deformità che per evitarla si può commettere un peccato veniale d'inconvenienza.

Trionfi pure il pregiudizio sopra la ragione più evidente, sopra l'autorità, e su gli esempi più accreditati, e si prosiegua nella maniera consueta. Ma si osservi almeno di far corrispondere perpendicolarmente i modiglioni delle

cornici inclinate a quelli della orizzontale (*a*); i loro lati sieno perpendicolari all' orizzonte, e si omettino nella cornice orizzontale le due modanature superiori,

È da avvertirsi ancora, che in quella parte del profilo, dove si unisce la cornice inclinata colla orizzontale, la cimasa per la differenza della direzione diviene troppo alta, e molto grossolana per le altre parti del cornicione. Per evitare questo inconveniente alcuni hanno sbiecata la cimasa, e il filetto (*b*): ma questo è anche ben deforme. Meglio sarebbe per un frontespizio che cuopre tutta una fabbrica, fare il profilo della cimasa più basso del solito: in questa guisa diviene di una grandezza conveniente al resto della cornice.

Quando però ai lati del frontespizio ricorre la stessa cornice, come è nel caso, in cui il padiglione di mezzo è fiancheggiato da fabbriche, il solo buon metodo, per diminuire il sopraddetto inconveniente, è il dare poco aggetto alla cimasa, allora l' aumento dell' altezza è insensibile.

La proporzione del frontispizio dipende dalla sua grandezza, perchè non si può stabilire la stessa proporzione in tutti i casi. Quando la base del frontispizio è corta, la sua altezza deve

(*a*) *Tav. X. Fig. A.* Frontispizi, i cui modiglioni *a* sono a piombo con quelli della cornice orizzontale.

(*b*) *Fig. N. a* Cimacia, e filetto a sbieco: *linee punteggiate*.

crescere; e quando quella è lunga, questa deve diminuire. Poichè se un piccol frontispizio si fa basso, la sua cornice inclinata (la quale è sempre della stessa altezza, qualunque sia la dimensione del frontispizio) lascerà poco, o niuno spazio per il timpano; e se un frontispizio grande si fa alto, comparirà pesante. La miglior proporzione per l'altezza è dal $^1/_4$ al $^1/_5$ della base, secondo l'estensione del frontespizio, e secondo il carattere del corpo, che ne è coperto. Vitruvio assegna all' altezza del solo timpano $^1/_9$ della base: questo sembra il termine più basso, e il termine più alto può fissarsi al $^1/_2$.

Per l' altezza del frontispizio bisogna aver riguardo ancora ai materiali del tetto; perchè se è coperto di tegole, sarà necessario alzarlo più del $^1/_4$ della base, come facevano gli antichi nei loro tempii toscani.

Il timpano è sempre in una linea colla fronte del fregio; e se è grande, può adornarsi di sculture istoriche o allegoriche, secondo la natura dell' edifizio, ma se è piccolo, deve restare liscio.

Sopra i tre angoli del frontispizio è uso antichissimo di ergere tre piedestalli, che diconsi *acroteri* (*Tav. VIII, Fig. O, ab*), destinati a reggere statue, o altri ornamenti (80).

(80) I Greci, da quanto apparisce dagli avanzi delle loro fabbriche, non facevano gli acroteri sopra gli angoli de' frontespizi per porvi statue. In fatti, come altrove osserva l' autore, se colassù si pongono statue, se sono

Se il frontispizio è il finale della fabbrica, non pare che sopra il finale possa andarvi altra cosa, che faccia un altro finale; e specialmente sopra il tetto, quali ornamenti possono convenire? Gli uccelli vi staranno a maraviglia. Si possono però dare delle circostanze suscettibili di qualche altro conveniente ornato, come di vasi, specialmente se a canto ricorre qualche balaustrata, e anche di trofei; di statue prese dalla storia, dalla mitologia, dalla religione.

Vitruvio determina l' altezza degli acroteri da quella del timpano, e lo Scamozzi dallo sporto della cornice, facendo il dado alto a misura che la cornice aggetta. Niuno di questi due metodi è ben fondato. Se l' edifizio è coronato di balaustrata, i piedestalli di essa serviranno per gli acroteri laterali, e corrispondente a questi sarà l' acroterio di mezzo. Quando poi non v' è balaustrata l' acroterio deve essere di un' altezza sufficiente da far vedere tutto l' ornamento, che ha sopra, dal giusto punto di veduta dell' edifizio.

In certe fabbriche, come nelle chiese a più navate, la parte di mezzo supera in altezza le laterali. Ivi dunque sarà un tetto compito nel

belle, non se ne conosce il pregio, se sono brutte, meglio è non porvele. Se si volesse nondimeno lussureggiare, potranno farsi gli acroteri, porvi le statue e seguire i Romani; debbono però le statue essere trattate con maestrevole intelligenza, piucchè con paziente diligenza, e diversamente da quel delicato modo che si ricerca quando le statue sono vedute da vicino.

mezzo, e un semi-tetto per cadaun fianco. In tali casi può farsi un frontispizio nel mezzo, sotto di cui vengano come a ficcarsi di qua e di là due altri mezzi frontespizi indicanti le navette, o i due altri lati inclinati più bassi. Il Palladio ha seguita questa ragionevole e semplice pratica nelle sue chiese di s. Francesco della Vigna, del Redentore (*Tàv. X. Fig. A'*), e di s. Giorgo Maggiore in Venezia, e la loro bellezza è positiva e verace, e da non paragonarsi con quelle dispendiose masse complicate di più ordini, di cartocci, di finzioni, che mascherano deformemente ogni varietà nelle facciate di tante chiese, che spesso sono al di fuori la metà più alte che al di dentro. Il bello è nella semplice imitazione del vero (81).

CAPITOLO VIII.

DE' BALAUSTRI, E DELLE BALAUSTRATE.

Per balaustro s'intende una colonnetta ornata di modanature. La voce greca *balaustro* significa fiore di granato, cui tale colonnetta rassomiglia.

(81) Senza criticare la maniera usata dal Palladio, ed imitata dal Morigia nella facciata di Sant'Agostino di Piacenza, potrebbonsi terminare le facciate delle navette delle chiese con il tetto a padiglione pendente avanti, lasciando col frontespizio acuminato solo quella che corrisponde alla nave più alta.

La continuazione di più balaustri di marmo, di pietra, di legno, o di metallo dicesi balaustrata.

Le balaustrate hanno due usi. 1. Per separazione, come nelle cappelle, intorno alle fontane, e nelle inuguaglianze del terreno ne' parchi, ne' giardini, ne' cortili. 2. Per riparo, come nelle ringhiere, nelle scale, ne' terrazzi, e in cima agli edifizi, ove il colmo non è apparente (82).

1. La balaustrata di separazione serve anche di appoggio; onde la sua altezza è costante, e proporzionata a quella del gomito, o sia dell' appoggio di una persona della maggiore grandezza, che vi si possa comodamente appoggiar sopra, senza pericolo di cadere. Si può dunque stabilire l' altezza di questa balaustrata non eccedente piedi 3 $^{1}/_{2}$, nè minore di 2 $^{1}/_{2}$.

Nel collocare queste specie di balaustrate entro le chiese su quei risalti, che sono intorno all' altare maggiore, o alle cappelle, si ha da badare, che l' altezza della balaustrata posta

(82) Il solo caso di fare le balaustrate in cima agli edifici è quando il coperto suo è a terrazza; ma quando vi fosse il tetto, replichiamo, ch' essendo il tetto una parte integrante e principale della fabbrica, non bisogna mai nasconderlo nè con balaustrata nè con altro, ma si dee lasciar vedere. L' irregolarità, figlia della mal opera dei tetti, avrà suggerito di cuoprirli per vergogna: si facciano dunque bene e possibilmente regolari, coperti d' embrici e di tegole, specialmente nelle nuove fabbriche, ed il tetto piacerà. Sono belli ed armonici coll' aria e anche colle fabbriche i tetti regolari di lastre di lavagna.

colassù non occulti parte dell' altare a chi sta genuflesso in qualche distanza: perciò il balaustro si dovrà piantare su quel rialto, ma il basamento di esso balaustro sarà di fuori del rialto, occupandone uno o due scalini secondo il bisogno, come è all' altar maggiore dell' Apollinare in Roma (*Tav. X. Fig. M*).

Qualora per l' interno della chiesa ricorre, come è consueto, un basamento, la balaustrata deve essere di altezza uguale ad esso basamento. Ma quando questo manca, si badi che la balaustrata non vada a ferire il vivo delle colonne, o de' pilastri; perciò deve esserne alquanto disgiunta, e le sue parti verso la colonna vanno profilate come il restante.

2. La balaustrata di seconda specie, che è per riparo, deve essere proporzionata all' architettura, con cui è unita, e la sua altezza non deve eccedere 1 4/5 di quella del cornicione sopra del quale è posta, nè esser minore di 2/3, escluso però lo zoccolo, ed il plinto, il quale vuole essere alto abbastanza, affinchè la balaustrata sia tutta scoperta dal giusto punto di veduta dell' edifizio. Il Palladio ha fatta talvolta questa balaustrata alta quanto il cornicione; ma così è troppo predominante.

Anche questa seconda specie di balaustrata serve talora per appoggio, come nelle ringhiere, ne' terrazzi ec. (*Tav. IX. Fig. A, a b*), Se in tali casi riesce troppo alta per appoggiarvisi, si può (senza punto alterare le prescritte dimensioni) rialzare il suolo de' piani

interni 2 o 3 pollici al di sotto de' balaustri.

Le balaustrate, che si mettono fra colonne isolate senza piedestalli ne' piani superiori delle facciate non debbono mai aggettare in fuori più del mezzo della colonna, affinchè guardandosi di fronte non ne taglino la sua rotondità. Ma poste così a dietro, forse non ispiccheranno bene dal punto di veduta. Questo è un male minore del primo, e si può togliere anche col rialzare lo zoccolo della balaustrata ad una sufficiente altezza.

L' una e l' altra specie di balaustrata, come altresì i balustri, si hanno da risentire del carattere dell' edifizio e dell' ordine, col quale si combinano, sì riguardo alle loro proporzioni, che per la quantità, e per la qualità degli ornati.

Ogni balaustrata è composta di tre parti principali, che sono lo zoccolo, il balaustro, e la tavoletta.

I balaustri sono di varie forme, e di vari ornati per poterli convenientemente impiegare ne' vari luoghi; ma quanto più semplici e naturali, migliori saranno.

Quelli di doppio ventre sono più leggieri, e perciò più propri per finestre, e per altre composizioni di parti picciole, e di profili delicati; ma questi sono anche i meno naturali (*Tav. X. Fig. B'*).

I peggiori sono i faccettati con tagli acuti, e pessimi quelli che sono più larghi in cima che da piede, e come capivoltati.

È ben ridicolo disporre questi strani balaustri alternativamente, cioè un dritto, e l'altro rovescio: pure questa è la gran moda.

L'intervallo fra due balaustri non deve sorpassare la $^1/_2$, nè esser meno di $^1/_3$ del diametro preso nella sua maggior grossezza.

La serie de' balaustri va di tempo in tempo interrotta da piedestalli, o da dadi, i quali si frappongono fra ogni 6 o 10 balaustri, secondo la maggiore o la minore delicatezza dell'edifizio, perchè la troppa frequenza di tali dadi dà un'aria di gravezza, e la troppa distanza produce un'apparenza debole. In questa guisa la balaustrata, oltre all'essere di una necessaria solidità, diviene anche più graziosa per la varietà de' dadi, e de' pilastrini, che interrompono lo monotonia de' balaustri.

Ma la disposizione di questi dadi dipende ancora dalla situazione de' piedi-dritti, o degli intercolonni di sotto: poichè in mezzo a ciascuna colonna o pilastro ha da corrispondere un dado. Accade perciò, che si abbia talvolta una serie di 16, o 18 balaustri. In tali casi questa serie si può dividere in due o tre parti, e frapporvi una specie di pilastrino largo $^1/_3$ o $^1/_4$ meno di quanto è il dado.

La larghezza del dado devè essere regolata dalle colonne, o dai pilastri non dovendo essere nè più largo, ne più stretto della cima del fusto (83). Ove poi non sono nè colonne,

(83) Tal proporzione de' dadi ci sembra troppo pesante. Lo zoccolo continuato della balaustrata sia pure sul vivo

nè pilastri, di rado sia più largo, o più basso di un quadro. E se sopra la balaustrata v'è un altro ordine, la larghezza del dado sarà uguale all'aggetto della base di esso ordine.

Il corso della base, e della tavoletta della balaustrata non ha mai da soffrire di quelle interruzioni, che tanto piacciono agli architetti moderni, e che tanto sono contrarie al buon senso.

I predetti pilastrini si possono mettere a fianco de' dadi, invece de' mezzi balaustri, che si vogliono comunemente usare, qualora si richiede maggior larghezza, per sopra collocarvi de' gruppi: meglio è però astenersi dall'uno e dall'altro ripiego.

Si veggono delle balaustrate finte, dove i balaustri rilevano per la metà della loro grossezza del fondo di un muro, in cui sono incastrati, come le colonne. Questa è una di quelle tante pratiche provenienti non da libera scelta, ma dal necessario bisogno. È chiaro, che queste sorti di balaustrate si hanno da mettere per corrispondere ad altre, ma le circostanze de' siti non permettono, che sieno interamente, come dovrebbero essere. Così ancora s'incassano i balaustri ove riescono troppo alti per servire di appoggio.

del sommoscapo delle colonne e del muro sottoposti, ma sopra lo zoccolo i dadi si ritirino alcun poco: e negli ordini ionico o corintio sulla linea della ritirata il dado potrà essere scorniciato con una gola dritta o rovescia, lasciando senza cornice e colla sola ritirata il dado suddetto quando la balaustrata sta coll'ordine dorico.

Le balaustrate si sogliono ornare con vasi, o con delle statue che si pongono sopra i dadi, o sopra i pilastrini di essa balaustrata. L'altezza del vaso non deve eccedere i $^2/_3$ di quella della balaustrata; e le statue non debbono ordinariamente essere più alte della balaustrata stessa. Ma se colassù convengano statue, si esaminerà altrove.

Si fanno talvolta delle balaustrate, cioè degli appoggi, i cui vani sono fantasticamente intralciati di pezzi irregolari e insignificanti. Il Borromini ha usata questa bizzarria nella Sapienza di Roma (*Tav. X. Fig. R*); ma ogni bizzarria può avere il suo buon uso; colà è un mero capriccio, ma ne' piani inclinati, come nelle rampe delle scale sarebbe opportuna. Perchè i balaustri regolari, come le colonne non si possono adattare ai piani inclinati senza il tristo ripiego delle sottosquadre, o senza una deforme mutilazione del loro zoccolo, e della loro testa, e di tutte le altre loro parti profilate secondo l' angolo del pendìo; e in questo caso fanno la brutta apparenza di aver piegato, e di essere cadenti. In tali circostanze convengono queste balaustrate all'uso del Borromini, nelle quali però non si hanno da rappresentare foglie, steli, fiori, che non danno idea di fortezza, e sono perciò impropri per riparo: vi si possono esprimere de'bastoni intrecciati variamente con vinchi, come si fanno le ferrate, ma con minor confusione, e più regolarmente che sia possibile. In architettura niente ha da essere insignificante,

in fuori per formare la base della balaustrata. In questa guisa non vi sarà alcuna apparenza di tetto, e in cambio della vera cornice, vi sarà nel sostegno della balaustrata stessa un aggetto sufficiente da garantire la facciata dalle piogge, che scoleranno dal tetto, o dall' supposto terrrazzo, e che raccolte usciranno per canali, o per tubi disposti elegantemente per lo zoccolo della balaustrata.

Slanciare poi le balaustrate sopra i frontispizi, come nelle due chiese di santa Susanna, e della Vittoria in Roma, è un delirio di chi non sa, che cosa sia nè balaustrata, nè frontispizio.

Sembra anche poco conveniente il porre delle balaustrate lateralmente ad un frontispizio, il quale vi rimane come mezzo sepolto, e fa contraddizione con quelle, perchè mentre questo fa segno di colmo di tetto, quelle figurano terrazzo (85). Ora uno stesso edifizio non può essere al di sopra in parte acuminato, e in parte piana, se la parte acuminata non sia molto più elevata, o molto più sporgente della parte piana. Dunque

(85) E perchè la mezzaria dell' edificio non potrebbe essere colma di tetto, ed i laterali essere a terrazza, ornandola di vasi verdeggianti di fiori e di erbe odorose, per diletto del padrone e de' risguardanti insieme? In città specialmente, ove non trovansi dappertutto modi da far giardini, servirebbero benissimo al diletto le terrazze. Quanti giardini pensili non si trovano? Il real palazzo di Mantova in città ne ha uno bellissimo a livello degli appartamenti reali; Genova, Parigi, Napoli ne abbondano. Per procurarsi quest' innocente piacere e vaghezza nel tempo stesso, dipende dalla volontà del padrone, e dal genio vivace dell' architetto per darne l' idea.

se in una stessa facciata si vuole combinare insieme balaustrata e frontispizio, questo deve essere elevato tutto al di sopra di quella, o in avan-corpo considerabilmente sporto in fuori.

CAPITOLO IX.

DELLE NICCHIE E DELLE STATUE.

Le nicchie derivano probabilmente da quegli incavi prodotti o dalla natura nelle scoscese, e negli antri, o dagli uomini erranti per la campagna per ripararsi dalla pioggia, e dal sole. È ben verisimile ancora, che taluno di compassionevole impasto abbia fatta qualche nicchia accanto alla porta di sua casa, acciocchè chi andasse a trovarlo, vi si ritirasse dentro ne' cattivi tempi finchè gli si aprisse l'uscio.

Quanto le nicchie sono naturali, e vantaggiose sì nell'esterno per ripararvi le statue, come nell'interno per non rendere esse statue imbarazzanti nel passaggio, ed esposte a rotture, altrettanto le statue entro le nicchie perdono molto della loro bellezza, togliendosi allo spettatore la più gran parte del loro merito.

Le nicchie sono di tre specie, o arcuate, o rettangole, o miste.

Le arcuate sogliono per lo più incavarsi semicircolarmente (*Tav. X. Fig. S*).

Le rettangole sono incavate in linea retta, e

sono più solide delle prime (*Fig. V*) (86).

Le miste sono o inarcuate al di sopra con incavo rettangolo, o in piatta-banda al di sopra coll' incavo più o meno curvo, secondo la grossezza de' muri (*Fig. T*). Queste riescono bene nell' interno degli appartamenti decorati di sculture o di pitture, per collocarvi vasi, ed altri arnesi di pregio.

Vi sono anche delle nicchie a giorno, come finestre, praticabili nei muri esteriori de' portici, come si veggono in Napoli a s. Sebastiano, dove fanno un bell' effetto, perchè la statua spicca più distinta nel campo vuoto, e quasi scuro dell' interno del portico.

Di qualunque maniera sieno le nicchie, soggiacciono alle regoli seguenti.

1. Le proporzioni delle nicchie sono le stesse, che quelle delle porte e delle finestre; cioè la loro altezza non sarà nè men del doppio, nè più di due volte e mezzo la lor larghezza, e in conseguenza saranno relative al carattere dell' edifizio, in cui sono (87).

(86) Io mi lusingo che niuno, fornito anche di solo buon senso, converrà in questa sentenza dell' A. La costruzione di una copertura piana, detta *piattabanda*, date le medesime cose, è infinitamente molto più debole che una copertura curva, e non credo che vi sia bisogno di prova, quando l' evidenza parla: ma se pure si volesse esserne convinti, vedansi le dimostrazioni nella Parte terza, cap. V, di quest' opera, ove trattasi dall' A. della costruzione degli archi e delle volte.

(87) Che le nicchie sieno alte due volte e mezzo la loro larghezza, gli architetti trovano buona tale proporzione, ed è generalmente usata: ma questa proporzione

2. Quando le nicchie sono frammiste con porte, o con finestre debbono avere le stesse dimensioni e decorazioni, che hanno le porte e le finestre, affinchè una continuazione di linea retta ricorra sempre da per tutto (88).

Ma qualora lo spazio fra due finestre non è sufficente per ammetter nicchie della stessa grandezza, adornate al pari delle finestre, è meglio lasciar la nicchia interamente liscia, che ristringerne cogli ornati l'apertura. Basta che il da piede e la cima di queste nicchie semplici sieno a livello colle estremità delle aperture delle finestre.

La stessa semplicità di nicchie è da usarsi negl' intercolonni angusti, ove le nicchie non hanno mai da rasentare le colonne, o i pilastri; ma essere lontane almeno ²/₃ di modulo; e quando non si può frapporvi questa distanza, è meglio astenersi da ogni nicchia.

non ha punto che fare colle porte e colle finestre; imperocchè anche nelle ordinanze architettoniche le più gentili, alle porte e finestre disdicevole sarebbe una tale proporzione. Che le nicchie poi sieno alte quanto è l'altezza della luce delle finestre, se stanno insieme in una facciata o in qualche altro luogo, noi per la regolarità e 'l buon ordine lodiamo questa pratica: ma quando non sono insieme, o che si trovino fra intercolonni, pare che la convenzione generale adottata abbia la regola che le nicchie sieno arcuate, e si facciano larghe un diametro e mezzo delle colonne, se vi sono, e che potrebbero esservi, e sieno alte due loro larghezze e mezzo.

(88) Ecco il caso in cui le nicchie si possono fare rettangolari: la piacevole varietà nascerà dallo scuro delle finestre e dalla clausura delle nicchie con entro le statue, le quali vagamente illuminate, produrranno un piccante effetto.

3. Quando le nicchie sono sole in una composizione, come nella principal facciata del vecchio Louvre a Parigi (*Tav. IX. Fig. I, a*), si debbono generalmente racchiudere in un riquadro formato e proporzionato al vivo di una finestra, e adorno nella stessa maniera. Questi riquadri hanno coll'architettura, in cui sono, le stesse proporzioni, che avrebbe il vano di una finestra, e la nicchia contenutavi deve essere continuata fino a fondo: ma in cima e ne' lati deve restare un poco di spazio tra le nicchie e l'architrave del riquadro.

4. La grandezza delle statue dipende da quella delle nicchie. Le statue non debbono essere sì grandi da comparire conficcate entro le nicchie, come sono a s. Maria Maggiore; nè sì picciole, che si perdano dentro, come nel Panteon, dove appena occupano i $^3/_4$ dell'altezza della nicchia, e la $^1/_2$ della sua larghezza. Questo inconveniente però è assai minore di quell'altro.

Nelle nicchie arcuate, la statua non deve mai con tutto il capo superarne l'imposta, e nelle nicchie rettilinee il capo della statua deve essere distante dal soffitto della nicchia nè più di $^1/_3$, nè meno della $^1/_2$ di una testa, ovvero tanti pollici, quanti piedi è alta la statua, considerata però sempre ritta. Questo medesimo spazio deve passare tra la statua, e ciascun lato della nicchia (89).

(89) Con la regola dell' A. la statua riuscirebbe piccola, e la parte della nicchia dall' imposta all' insù

5. Queste statue sono generalmente alzate sopra un plinto alto $^{1}/_{3}$ o la $^{1}/_{2}$ di una testa. Pratica giovevole, quando sono in alto, affinchè meglio si vegga tutta l' intera statua; ma inutile, quando sono a portata dell'occhio; e che bisogno v' è allora di ripetere nuove linee?

6. Dove le nicchie sono assai grandi le statue non si debbono fare a proporzione delle nicchie, per timore che le colonne, ed i cornicioni non compariscano piccioli. Per riempiere però in tali casi il vuoto delle nicchie, giova rialzare le statue sopra piccioli piedestalli. La stessa cautela è da usarsi, quando le statue, che si facessero proporzionate alle nicchie, divenissero sensibilmente più grandi di quelle poste in cima all' edifizio. In tal caso però meglio è mettere colassù vasi o trofei.

7. La profondità delle nicchie non deve essere più nè molto meno della metà della loro larghezza. La poca grossezza de' muri obbliga talvolta dare poco sfondo alla nicchia, come son quelle della scala regia del Vaticano. In tal caso il miglior partito è di farle aperte fino al suolo, e situare la statua sopra piedestalli o dadi, alti quanto i basamenti o gli appoggi, che ricorrono per tutto l' edifizio: così ha praticato Michelangelo ne' portici interni del Campidoglio, e così è ne' più bei palagi di delizie intorno a Roma.

sembrerebbe superflua: si è perciò, dietro l'esperienza, riconosciuto meglio che la fontanella della gola delle statue nelle nicchie si trovi nel centro delle nicchie arcuate.

La statua nondimeno ha da esser tale da contenersi tutta entro la nicchia specialmente ne' luoghi vasti. Che brutto vedere vi fanno quelle statue, che ne sporgono parte in fuori! guardate di fianco, compariscono tanti frammenti appiccati al muro.

Più deformi sono le mensole praticate dal Borromini in s. Gio. Laterano, sopra le quali posano in aria le statue scappate mezze fuori dalle nicchie.

8. Il fondo delle nicchie deve esser nudo di ornati. Le conchiglie alla volta, i cassettoni, i marmi di vari colori, le sculture sparse negli angoli, ed a' piedi di essa nicchia, sono tutti ornamenti mal a proposito, atti soltanto a confondere il contorno della statua o del gruppo. La figura non comparisce mai così bene, che quando stacca da una superficie piana e semplice. Perciò sono preferibili le nicchie senza imposta: niente deve esservi, che interrompa e diverta l'attenzione dell' oggetto principale.

9. Quando vi sono più nicchie le une sopra le altre, l' intervallo deve essere almeno il doppio della larghezza della nicchia. Le statue, che vi si collocano, dovendosi fare maggiori del naturale, specialmente nelle chiese grandi, affinchè compariscano da giù di mole giusta, fanno che l' occhio le giudichi più vicine che non sono: e ne risulta un involontario sentimento di prossimità, che diminuisce le distanze, e l' ampiezza dell' edifizio. Ecco una delle molte cause, per le quali s. Pietro

non comparisce di quella grande estensione, di cui realmente è.

10. Le nicchie, che sorgono dal pavimento sono preferibili a quelle, che sono elevate.

11. Le nicchie rettilinee convengono più tra finestre, e porte della stessa figura: le arcuate sono più convenienti, ove sono archi e portoni di questa forma.

E di quelle nicchiucce in forma di riquadri incavate ai soprapporti per ficcarvi vasi, statuette, trofei, ed altri riboboli?

CAPITOLO X.

DELL' USO DELLE SCULTURE.

La scultura, che adula i Sovrani, ed onora gli uomini grandi, la pittura, che perpetua la memoria delle belle azioni, ed i sospiri de' cuori teneri, accedono alla ricchezza, ed all' abbellimento dell' architettura; e come si è detto, hanno luogo fra i suoi ornati. Non già che l' architetto abbia da maneggiare lo scarpello, e il pennello, ma a lui è subordinato in molte occasioni l' uno e l' altro, ed a lui ne spetta la direzione per la convenienza de' soggetti, e de' luoghi. Vediamo prima l' uso della scultura, e poi quello delle pitture relativamente all' architettura.

Qui non si tratta più delle sculture degli ordini, de' quali si è parlato abbastanza. Soltanto resta d' avvertire, che i loro fregi, e gli

altri membri sieno decorati convenientemente alla qualità, ed alla condizione delle fabbriche. Ne' tempii antichi si veggono scolpite teste di bue, patere, ed altri strumenti sacri del paganesimo. Stolta indecenza sarebbe copiare gli stessi ornati per le nostre fabbriche pubbliche e private, quando non fosse in qualche luogo espressamente destinato a far mostra di antichità, e sarebbe profanazione applicarli alle nostre chiese. Ciascuno edifizio deve aver le sue decorazioni alludenti al suo rispettivo carattere, ed ogni figura deve essere conveniente al luogo ove è posta. Come dunque possono stare nella cornice queste teste di lioni colla gola aperta per isgorgare l'acqua in caso di pioggia? I lioni, benchè usativi dalla più colta antichità, non sogliono troppo dilettarsi di andare sopra i tetti, nè di mettersi in acqua a farvi da delfini, come nella fontana Felice di Roma, e in tante altre.

La stessa convenienza di soggetti si deve usare nei bassirilievi, che si mettono ai riquadri delle fabbriche, e sopra le porte, e le finestre. È una smania comune di affollare in ogni parte armi, creste, cifre, motti e figure informi, palesanti la vanità del padrone dell' edifizio. Questi tali ornati vogliono essere scelti, e situati opportunamente, cioè nelle parti più vistose, e dove possono verisimilmente stare. Debbono essere bassirilievi, e non mezzi rilievi, e molto meno pieni rilievi, poichè questi colla grossezza delle loro masse rendono sempre l'architettura pesante.

Tali sculture non debbono farsi, che in marmi, o in istucchi schietti o bianchi, acciocchè sieno vedute con distinzione. Le vene del marmo guastano sempre quel che ha toccato lo scalpello, confondono i contorni, e producono inuguaglianza di lume svantaggiosa alla nettezza dell'opera. Onde le colonne di marmo misto e colorito, avranno sempre le basi, i capitelli, e le cornici di puro e candido marmo. Quanto improprie saranno dunque le dorature, che si profondono alla carlona in ogni specie di scultura! Quell'oro sarebbe assai meglio impiegato a ricompensare chi si affatica in opere, che esigono tempo, studio, e cognizioni: servirebbe così al miglioramento delle arti, e non a guastarle.

Per qualunqne altra specie di sculture applicabili all' architettura non si debbono mai perdere di vista questi tre principii. 1. Parsimonia. L' uomo si crede grande, rispettabile, importante, quando si vede decorato e ricco: affastella perciò ricchezze e decorazioni alle sue case, e le crede belle. 2. Significanza. 3. Convenienza sì relativamente al soggetto rappresentato, come al carattere dell'ordine, e dell'edifizio. La convenienza richiede, che tutte le sculture di un edifizio, per quanto differiscano nei rapporti, nei simboli, e nelle espressioni, facciano sempre unità, e con transizioni felici producano un insieme interessante ed armonioso; altrimenti l' architettura e la scultura non sarebbero che bellezze disparate; e la

scultura è assolutamente inutile all'architettura, se non l'abbellisce, e nella maniera più convenevole. Si è replicato più volte in qua e in là, questo importantissimo avvertimento, perchè la moda corrente è tutta al rovescio. Si affastellano non solo nelle opere architettoniche, ma in qualunque arnese più sculture, ed incisioni, che si può di soggetti insignificanti, ed inconvenienti. Non si può stare ad un cammino senza pericolo di rompersi il capo, e le mani nei frastagli delle sue cornici, delle sue volute, delle sue cariatidi. Non si può toccare un candelliere, che il suo manico tutto centinato ed angolato non istorppi le dita. Fino i tavolini, e le sedie . . . . si fa in somma ogni studio, ed ogni spesa in eccessi, in incongruenze, e in insignificanze di sculture, colle quali si pretende abbellire, e si deturpa tutto. Con minore dispendio si farebbero assai più cose di una vera bellezza. In materia d'ornamenti sembra, che il ragionare s'abbia preso per un peccato mortale. È impossibile dare una certa grazia generale ad un gran numero di piccioli ornamenti, che faticano troppo la vista, la quale vuol pure i suoi riposi. Tra due membri scolpiti ve ne' vogliono de' lisci per servir loro di limite, altrimenti non si sa dove fissare gli sguardi. Se la nostra vista fosse più debole e confusa, ci vorrebbe più uniformità nell'architettura; se la nostra vista fosse più distinta da poter vedere in una volta più cose, l'architettura avrebbe avuto bisogno di

più ornamenti: ma poichè ella è tale, quale è, conviene ornare in modo, che l' ornamento possa essere in tutto, e nelle sue parti scoperto, senza cagionare imbarazzo agli occhi.

In generale, gli eccessivi ornamenti, benchè accrescano la sontuosità dell' edifizio, distruggono sempre la grandezza de' suoi effetti. Le parti, che sono in loro stesse grandi, formate e disposte per ricevere gran masse, e forti impressioni di luce e di ombra, debbono eccitare grandi idee; ma se sono tagliate in un gran numero di divisioni, e se la loro superficie è variata in manera d' aggruppare mille impressioni di luce, di mezze tinte, e di oscuri, il tutto sarà confuso ed incapace di produrre emozioni grandi.

L' architettura ha bisogno di statue, non per fantastica decorazione, ma per contribuire a simbolizzare il genere del monumento, specialmente quando l' ordinanza dell' architettura sembra insufficiente per annunciare al primo aspetto il motivo, che ne ha determinata l' erezione. Le sculture debbono rappresentare senza equivoco, che l' edifizio è destinato alla guerra, alla pace, alle belle arti ec. Ma il bisogno, che l' architettura ha delle statue, non è già per andare a sdraiarle su gli archivolti o su i pendii dei frontispizi, nè per intisichirle su gli acroterii, e su le balaustrate. Quando le statue rappresentano uomini, perchè appiccarle là, dove uomini non possono trovarsi un momento senza far temere della loro vita? Colà possono

soltanto collocarsi statue di volatili, di angioli, e di alcuni soggetti poetici, e della mitologia, qualora il carattere dell' edifizio lo comporti. Le balaustrate degli edifizi privati si possono sopra ornare con vasi di piante e di fiori, perchè effettivamente si sogliono porre tali vasi in simili luoghi. Per i tempii poi, e per altri edifizi pubblici si possono scegliere arnesi sacri, trofei, ed altre cose convenienti alla natura, all' uso, ed alle parti delle fabbriche (90).

Taluno ha questa per una ridicola affettazione di convenienza, sostenendo, che dove l' immagine è tanto differente dall'originale rappresentato, che ella non può indurre in errore

(90) Se si considerano le statue uomini vivi, non solo non si dovranno mettere in cima alle facciate, che spaventati caderebbero, ma nè anche entro alle nicchie sollevate da terra, perchè s' annoierebbero. Non si potrà mai perdere l' idea che le statue non sieno di marmo, d' avorio, di stucco o di legno, e che rappresentino soltanto l' immagine d' uomini illustri e cospicui per virtù eroiche divine ed umane esercitate: e come tali si possono benissimo situare anche sulle cime delle fabbriche, purchè sieno trattate dallo scalpello in modo caratteristico e forte, onde poterle distinguere da lontano. Che se poi colassù nelle fabbriche sacre vi si porranno angeli, e nelle profane geni (oggetti al nostro intendimento astratti), certamente vi sarebbe più convenienza; ma volatili poi, od altra simile cosa, pare che veramente sarebbe uno schiribizzo: e piuttosto che vasi, preferirei per gli edifici sacri bei candelabri, riserbando per le fabbriche militari i trofei delle vittorie riportate; i quali però contenendo molte cose minute, nella loro composizione gioverà molto l' aver presente i celebri trofei militari antichi, detti di Mario; ovvero situerei le statue di Marte, Bellona, che i poeti favoleggiano Dei della sventura (la guerra).

di esser presa per un oggetto reale, questo rigoroso attaccamento alla convenienza sia superfluo: onde se uomini non possono stare sul pendio di un frontispizio, vi possono stare bensì statue umane, le quali ognuno subito vede, che sol sono realmente. Con questo falso raziocinio si distruggerebbe ogni convenienza in tutte le belle arti, che sono arti d'imitazione, e non di capriccio; e se l'imitazione deve esser naturale nella forma, e nelle proporzioni, è chiarissimo che debba esserlo anche nella situazione.

La più vantaggiosa situazione per le statue è negl'intercolonni, ove non sieno nè porte, nè finestre. Per garantirle dagli urti, ai quali sarebbero facilmente esposte, si possono elevare sopra un piedestallo men alto che sia possibile, e non mai eccedente $^1/_4$ della statua. Un tale piedestallo sia senza cornice, affinchè il suo aggetto non faccia sembianza di andare a tagliare il fusto delle colonne laterali; il suo dado sia largo a sufficienza, acciocchè la statua, o il gruppo vi trovi un comodo basamento; e le sue modanature si accordino con quelle della base delle colonne. Non è già inverisimile, che un uomo principale si elevi alquanti gradi su gli altri per farsi vedere. Dunque il piedestallo conviene a statue rappresentanti personaggi cospicui; ed a chi altro si ergeranno statue?

Alle statue situate in questa guisa, il muro che deve servire di fondo, sia nudo, affinchè

alcun accessorio non intorbidi l'effetto della statua: e molto meglio riuscirebbe, se il muro fosse di mezza tinta, poichè se è bianco, la scultura ne resta abbattuta. Al di sopra poi di essa statua si può intagliare qualche ornamento di scultura, semplice, e di buon gusto; ma devesi evitare di profilarvi le modanature, perchè non sia per ornare qualche quadro di basso-rilievo.

E le statue equestri si ergeranno anche sopra i piedestalli? Se ne veggono fino entro i sacri portici e sopra le scale, siccome in cima agli archi trionfali furono poste le quadrighe. La gran voglia di ornare ha rovesciato il senso comune. È mai possibile che un uomo a cavallo stia sopra un piedestallo? E che un carro tirato da quattro cavalli di fronte stia sul tetto di una fabbrica? Si mettano tali statue al di fuori, nelle strade, nelle piazze, o ne' cortili. E siccome lasciate in piana-terra rimarrebbero poco apparenti, e soggette agli urti, per riparare in un colpo questo doppio inconveniente, si possono formare alcuni monticelli di terra piani variamente lastricati con piccioli segni di strade, e di cordonate, e colassù mettere le statue equestri. Ed ecco in salvo la naturalezza, e la convenienza.

Per le statue semplici, colle quali si vogliono adornare i pubblici luoghi scoperti, e particolarmente le piazze, si possono inventare altre maniere, per vantaggiosamente situarle

senza ricorrer sempre ai secchi piedestalli (91). E perchè non si potrà elevare in mezzo ad una piazza una specie di scalinata di qualunque forma, che vada rastremandosi, ricinta di balaustri, e sopra collocarvi la statua? E quante altre statue con vasi, e con trofei non si potranno pittorescamente disporre negli scalini inferiori, e nelle balaustrate? I bassirilievi, e le iscrizioni starebbero a maraviglia nei lati, che formano tutta l'altezza del terrapieno di queste scale. Questi non sono, che informi abbozzi: ma gli artisti di genio, infranti i lacci della inconveniente autorità, produrranno modelli eccellenti degni d' imitazione.

Non so nè meno con quanta convenienza si possono elevare statue sopra colonne. Statue di figura umana si possono ergere solamente sopra colonne cocleari, perchè gli uomini per le scale interne possono giungervi in cima, ed ivi sopra zoccoli, scalini, e piedestalli rendersi apparenti

Riguardo all'altezza delle statue applicabili all'architettura non si può dare una regola generale per tutti i casi. Se si tratta di collocare una statua in fondo ad un portico, o ad una sala o galleria, poco o nulla deve eccedere la naturale grandezza, volendosi che comparisca della statura ordinaria di un uomo, perchè la serie delle colonne, o de' pilastri, e degli altri

(91) Veramente non sono che abbozzi fatti pel pentimento, e facili a cancellarsi.

oggetti, che si veggono nello stesso tempo, hanno parte nel giudizio che facciamo della vera grandezza di quella statua; onde troppo colossali sembrano quei quattro santi Dottori, che nel Vaticano sostengono con un ditino la cattedra di s. Pietro: e pure Andrea Sacchi li voleva ancora un palmo più alti. Se si vuole adornare la facciata di un edifizio con nicchie e statue da piede fino in cima, tutte debbono essere della stessa grandezza, e di una grandezza a un di presso naturale, perchè sebbene andando in su l'angolo, sotto cui compariscono, s'impicciolisca, pure la serie, ed il confronto gioveranno a farle conoscere uguali. Finalmente per istabilire la conveniente grandezza di una statua da collocarsi sopra una colonna, convien aver riguardo all'ampiezza del luogo, all'altezza degli edifizi posti all'intorno, e forse anche alla mole della colonna, massimamente quando fosse in luogo aperto da ogni parte. Perchè sebbene le colonne non sieno di quegli oggetti, che abbiano una determinata e costante misura, pure non siamo assuefatti d'immaginarle di una sterminata grandezza, e molto meno saremo disposti a crederle tali, vedendole destinate unicamente a sostenere una picciola statua.

Si può dunque conchiudere, che l'architettura non impiegherà comunemente statue, che della grandezza ordinaria, o poco di più. Quelle minori della statua naturale si possono riserbare per li piccioli gabinetti; e le maggiori,

le quali non vogliono mai essere di una enorme grandezza, non convengono, che isolate nei luoghi aperti, come nelle piazze, e in fondo a lunghe e ad ampie strade, come sono quelle di Monte Cavallo. Queste statue, che si dicono gigantesche, non debbono eccedere la straordinaria grandezza di quegli uomini, che si dicono giganti; e se fra le antiche se ne veggono di mole molto più grande, questa pratica non è da imitarsi, se prima non si sa bene il loro proprio uso (92). Certamente il colosso di Rodi, ch'era alto 70 cubiti, o 105. piedi, aveva il suo buon uso, poichè era una specie di fanale (e non già un ponte, come alcuni hanno preteso) situato alla imboccatura del porto, e come era dedicato al sole, doveva esser visto di giorno, e di notte più da lungi, che fosse possibile. Non so poi quale altro buon uso avessero i colossi di Nerone, e di Comodo; forse non ebbero altro fondamento, che la strambalatezza delle loro

(92) Dal luogo su cui debbono essere collocate le statue, dal rapporto degli oggetti di cui esse fanno parte, dal punto di veduta e di distanza dipende la grandezza delle statue. Se saranno poste in suolo e da vicino vedute, potranno essere un poco più grandi del naturale, perchè le statue rappresentando eroi, se non furono maggiori di corpo più del vero, lo furono alla comune degli uomini di virtù superiori; se saranno collocate poco al disopra del nostro occhio, si potranno fare alte un quarto di più del vero, e peccanti di sveltezza: così considerando le maggiori altezze punti di veduta e di distanza, si avrà attenzione di accrescere l'altezza ed alterare lo stile, affinchè ci compariscano proporzionate all' occhio, e facciano buon effetto coll' edificio.

idee. A Nerone saltò anche il ghiribizzo di aver il suo ritratto alto 120 piedi; quindi si deduce l'origine del dipingere in tela, perchè quei pittori, non potendo senza gravi difficoltà congiungere in tanta altezza tavole per dipingervi sopra, v'impiegarono per la prima volta la tela.

Ma ritornando alle nostre statue, è da osservarsi che l'accoppiarle cogli ornamenti dell'architettura, giova bensì a rendere ricco e gentile un edifizio, ma non già grandioso. Poichè, se nel punto, ove lo spettatore trova comodo di fermarsi a contemplare, l'esteriore, o l'interno di una fabbrica, vede le statue di quella grandezza che appaga la vista, cioè conforme al naturale, elleno faranno un'impressione tale nella mente, come se si guardasse un oggetto vicino; e questa diminuzione della distanza coopera in qualche modo ad impicciolire l'edifizio, mentre gli ornamenti dell'architettura vorrebbero anzi produrre un effetto tutto contrario.

Il carattere delle statue deve corrispondere a quello dell'architettura, cui servono di decorazione. Così nel dorico converranno statue di una indole grave e robusta. Nel corintio quelle di un genere delicato, e di una forma svelta: e nell'ionico quelle di un taglio mezzano.

Sarebbe però molto desiderabile, che gli architetti non disegnassero mai nelle loro opere, che statue, le quali significassero soggetti istruttivi, e recenti. Sono certamente di buona istruzione le immagini de' Santi negli edifizi sacri.

Ma per le altre fabbriche, i Centauri, le Sfingi, le Diane, gli Ercoli, e tante altre buassaggini, che cosa più c'insegnano? Un tempo aveano certamente il loro significato, esprimevano in un modo gaio la natura, abbellendola con allegorie aggradevoli: le Muse, le Grazie, Venere passeggiando sul lido del mare, Flora, Pomona, e tante altre invenzioni de'Greci erano certo idee graziose, che abbellivano la natura. Ma noi non viviamo più in quei tempi. Usiamo dunque soggetti convenienti al nostro, e usiamoli con quella scelta, che insegna la sana filosofia. Abbiamo anche noi degli uomini illustri in ogni genere; adattiamone dunque le immagini ne'luoghi opportuni, senza andare a mendicarli dalla poco utile istoria antica, e dalla più inutile mitologia. Degli scellerati non ne abbiamo penuria: si convertano dunque in simboli di vizi con chiare iscrizioni. Così onorando la virtù, e castigando i malvagi, si avranno decorazioni tanto più belle, quanto più intelligibili, e proficue.

È un abuso il vestire le nostre statue capricciosamente, e non conforme l'uso corrente della nazione. E perchè si ha da effigiare un sovrano, un guerriero con arnesi non mai usati in loro vita, e fuori d'ogni uso tra noi? Se mai gli antichi scultori avessero praticate sì fatte bizzarrie, noi saremmo in un laberinto circa le loro vesti, e le loro maniere, come forse lo saranno i nostri posteri riguardo alle nostre. È un risibil vedere nella Biblioteca Vaticana quella

serie di biblioteche antiche, Egizie, Babilonesi, Romane, Ebraiche, in ciascuna delle quali sono effigiati i libri della forma de' nostri, e legati alla padovana, all'olandese, ed alla francese, come attualmente si usa, nè manca in niuna di quelle immagini carta, calamaio, e penna cose ignote fino al secolo XIII (93).

(93) Prima di vestire le statue alla foggia dell'odierno nostro costume, come pare volesse l' A., io bramerei che si raccogliessero i voti della generale opinione, affinchè il parere di pochi o di un solo non c' inducesse in tentazione di seguire ciecamente quella dell' autore. In tal proposito giovi a chi piace di sapere che ultimamente in Italia è stato esposto alla pubblica vista un' interessante dipintura di storia moderna, fatta da valentissimo pennello; ma i personaggi essendo vestiti alla moderna, sentiva esclamare: Peccato che in questo quadro giudiziosamente composto, egregiamente disegnato e vivamente dipinto, i soggetti che lo rappresentano, sieno vestiti alla francese! Peggio accaderebbe alle statue alle quali manca la vaghezza del colorito. Dunque colorirle, dice l' A. nostro: quando le statue si abbiano a colorire, inutili sono i marmi, i bronzi che eternano le memorie; superflua si rende l' arte di scolpire e fondere; imperciocchè il colore cuoprendo la materia, basterà che le statue sieno di plastica o di legno. Per dar peso a questa sua vaga idea, l' A. ci fa sapere di una statua colle vestimenta dipinte, disotterrata nell' Ercolano, senza dirci se bianche e vermiglie, brune o pallide erano le carni: ma se anche tutta la statua fosse stata colorita, si potrebbe dire con il proverbio, *che un fiore non fa la primavera*, e che ciò può essere stato un capriccio, una stravagante novità voluta o di chi la comandò, o di chi la fece, o di chi la credette poter essere una bell' opera; e quant' altre statue di solo nudo marmo si sono trovate nell' Ercolano ed altrove della veneranda antichità, le quali anche senza colori sorprendono maravigliosamente per l' eccellenza del lavoro! Noi pensiamo che le statue si facciano di marmo bianco, ma che sieno ben imitanti le forme della bella

Peggiore improprietà è, che tutte le parti di una statua sieno senza alcuna distinzione di colore: insipida e fredda innaturalezza. Si coloriscono pure le statue di legno, e riescono naturali, ed a maraviglia; perchè sono di marmo, o di metallo, o di avorio, o di stucco sarà un'eresia il colorirle? Di questa contraddizione non veggo alcuna buona ragione, benchè tante ne sieno sofisticate. Il Cl. Eustachio Zanotti nella sua prospettiva ne ha escogitata una più ingegnosa che solida, per non doversi colorire le statue. Perchè colorendole, dice egli, *la imitazione sarebbe tanto perfetta, che più non si riconoscerebbe il piacere di essa imitazione ... Chiunque riguardasse il Laocoonte tinto di colore naturale di carne parerebbegli di vedere un uomo nudo, e non ne ritrarrebbe maggior piacere di quello che si abbia a vedere il nudo dell' accademia*. Egli vuole dunque, che l'imitazione, per esserci grata, si accosti sempre più al vero, ma non vi giunga mai, nè col vero mai si confonda. *Il finto non deve apparir vero, e però restando nelle statue il colore del marmo, qual diletto non si avrà a vedere un marmo, che mostra stanchezza, rabbia, dolore? In somma, che imita le passioni dell' uomo?*

Il Sig. Zanotti non avrebbe mai manifestata questa sua riflessione, se si fosse ricordato di tante

natura e parlanti; senz' essere dipinte, si sentirà esclamare da tutti: *Sono pur belle, e belle tanto che paiano vive*.

statue di legno, di cera, di porcellana, e specialmente de'fiori artefatti, dove l'imitazione è pervenuta al vero, e il nostro diletto, anzi che scemarsi, è più cresciuto (94). Se tutto lo scopo dell'arte è l'imitazione della natura, è inconcepibile, come le statue, che sono l'effigie di esseri variamente coloriti, abbiano da rimanere senza quella varietà di colori, ch'è nell'originale. Oh quanto farebbero meglio gli statuari, ed i pittori, se invece di disputare inutilmente sulla preferenza, e sulla difficoltà delle loro professioni, le riunissero insieme sul buon esempio degli antichi, presso i quali sovente lo scultore, dopo aver terminata la sua opera, le faceva applicare da mano abile la vernice, e il colorito, per darle maggior naturalezza! In vece di dorare le statue di bronzo, e in vece di farle di oro, in cui le sembianze per lo splendore non fanno certo nè bella nè naturale comparsa, sarebbe conveniente colorirle al naturale, e lasciare dorare quelle vesti, che meritano doratura. Si esamini, e poi si rida. Chi non ha voglia di esaminare vada a vedere quella Diana ritrovata in Ercolano nel 1760. È una bella statua di marmo alta più di quattro palmi, con i capelli coloriti in biondo, colla veste bianca bordata da bande, alcune dipinte gialle a color d'oro, altre rosse in fiori e in festoni.

E quelle teste, e que'mezzi busti impernati

(94) Il lettore dia egli giudizio alle presenti sentenze dell'A. circa il vestire e colorire le statue.

in un piedestallùccio sopra mensole, o dentro a buchi de' muri? Ottimi ritratti per esprimere uomini decollati e squartati. L' invenzione dei busti, e delle teste vien da taluno fissata alla decadenza della scultura. Ognuno sa, che di una persona non può vedersi il busto o la testa, che quando si affaccia a finestra, o a ringhiera, o abbia qualche altro impedimento d' avanti. Ognuno dunque dovrebbe sapere dove, e come collocare questi frammenti con naturalezza. *Ma se nelle medaglie e nelle monete si effigiano le sole teste*.... E se coll' addurre inconvenienti si sciogliessero le quistioni, si starebbe sempre nell' ottimismo. Oltre che ciascuno può ravvisare la legittima pratica delle semi immagini nelle medaglie, e nelle monete, ma non così facilmente può giustificarla nelle decorazioni dell' architettura, spezialmente nel modo ordinario com' è impiegata.

Quello che ancora più importa, è d' evitare in qualunque statua le attitudini indecenti, le posizioni distorte, e tutte quelle fattezze orride e mostruose, che tanto abbondano nelle opere gotiche. Quanto più le attitudini sono semplici riescono più graziose: la varietà deve consistere nell' espressione particolare, e propria del soggetto rappresentato. Il panneggiamento deve essere poco scialoso, anzi così strettamente aderente al corpo, che le pieghe n' esprimano l' azione, e la figura. Specialmente le statue erette sopra piedestalli esigono attitudini dritte, poco pendenti innanzi, e non mai inclinate

dall'uno e l'altro lato, ma bensì con le gambe tra loro vicine, e colle vesti le più raccolte. Che comparsa fanno in certa distanza quelle sul ponte s. Angelo, e sul colonnato Vaticano, tutte sgambate, col corpo scontorto in una mezza dozzina di piegature, e colle vesti sventolate? Masse informi: scogli cadenti!

Si possono, secondo le circostanze de' luoghi, usare vasi di più sorti alti $^2/_3$ delle statue in circa, e di una semplicità o ricchezza confacente all'edifizio. Impiegati al di fuori, debbono essere esenti da ogni segno di fragilità, onde giova, che sieno senza manichi, e senza piccole parti facili a rompersi. Quando sono posti a'piedi delle facciate vogliono essere più grandi.

I candelabri, che convengono alle facciate dei tempii, possono essere alti quanto le statue.

I trofei, oltre la convenienza del soggetto, debbono essere nella composizione relativi agli ordini, ed al carattere dell'edifizio. Questa doppia convenienza è per tutte le sculture.

I festoni, e le ghirlande si hanno da usare con semplicità e con sobrietà.

I corni di abbondanza, o i cornucopi stanno meglio grandi isolati che in basso rilievo, e si debbono collocare opportunamente in certe piazze, ne' porti, ne' magazzini, nelle porte di città, ne' recinti destinati per mercati, per fiere ec.

Le mensole, i cartocci, ed altri imbrogli

consimili sono ornati abusivi, come sono insignificanti i meandri, e tutti gl' intrecci capricciosi. Le cartelle, e le tavolette si possono usare parcamente per le iscrizioni, e debbono avere un' apparenza leggera, necessaria e naturale, e senza quegli ondeggiamenti, e quegli scherzi, per i quali non si può leggere quello che vi è scritto. Le riquadrature, in cui si contengono le iscrizioni, debbono sfondare nel muro, come hanno costantemente praticato gli antichi, affinchè esse inscrizioni si conservino meglio.

È osservabile che la scultura si è più presto perfezionata dell' architettura, benchè quella sia d' una data meno antica di questa, perchè di questa meno necessaria. Il più antico monumento, che vi sia dell' una e dell' altra, è il tempio di Teseo di rozza architettura, ma di scultura sì eccellente nelle metope, quanto quello di Minerva fatto in tempo di Pericle, quando l' architettura incominciò a migliorare. Ognuno facilmente ne scuopre la ragione, se considera, come si è detto nel cap. III. del lib. I., che la scultura, e la pittura hanno d' innanzi il bello esemplificato, e non hanno che aprir gli occhi per iscegliere e formare un sistema d' imitazione. L' architettura all' incontro non ha questo modello naturale, ma lo ha d' andare a ricavare col lento raziocinio delle primitive e semplici abitazioni degli uomini. Ma se la scultura si è più presto perfezionata, ha peggiorato anche più presto dell' architettura. Sotto Augusto, e sotto i suoi

successori si facevano migliori edifizi, che statue, come a' tempi nostri qualche fabbrica può andare del pari colle migliori della buona antichità: ma quali statue moderne possono pareggiare la Venere de' Medici, l' Apollo di Belvedere, il Laocoonte, il Gladiatore di Borghese, l' Ercole Farnesiano? Pure questi non sono i capi d' opera dell' antichità, non sono il Giove Olimpico di Fidia, il Giovane coronato di Policlete, il Cupido di Prassitele, la Venere di Scopa. Forse una delle principali cagioni della differenza tra la scultura antica e la moderna deriverà dal nostro costume di viver sedentariamente infasciati, imbustati, infagottati a guisa di mummie. Che leggiadria, e che sveltezza di forme eleganti, e di belle corporature non doveano esser sempre in vista allora, quando tutto era in vivezza, in azione, e in grazie atletiche, e ginnastiche? Ora la razza è degenerata, e degenera sempre più, specialmente nelle città, dove la mollezza va sempre più crescendo; i giovani si spossano per tempo, restano picculi, deboli, malfatti, sparuti, invecchiano invece d' ingrandire. Ma quali ne sieno tutte le cause, se la veggano gli scultori, e proveggano essi a questo malinconico cangiamento (95).

(95) Ecco qui che per incidenza l' A. stesso pare che si ravveda di quello che disse superiormente, incolpando il nostro cattivo vestiario, come una delle principali cagioni della differenza tra la scultura antica e la moderna

CAPITOLO XI.

DELL' USO DELLE PITTURE

L'architettura ricava spesso grandi vantaggi dalla pittura. 1. Questa contribuisce alla leggerezza, ed alla grandezza degli edifizi, facendoli comparire per mezzo della prospettiva più rialzati e più vasti. 2. Serve alla decorazione per la varietà degli oggetti piacevoli, sparsi a proposito, e per l'accordo del vero col falso. 3. Accresce la ricchezza per l'imitazione de' marmi, e di altre materie preziose.

Se dunque l'architetto saprà ben regolare il pittore, darà alle sue fabbriche più lustro con fare applicare opportunamente certe pitture in alcuni luoghi per farli comparire più spaziosi, e per correggere in altri alcuni inevitabili difetti; altrove poi farà spiccare una convenevole ricchezza, e le diversificherà secondo i vari bisogni.

Nell'adoperare la prospettiva nelle fabbriche si eviti di rappresentare quegli oggetti, che ricreano in un sol punto del luogo, e negli altri punti offendono la fantasia. Così se un soffitto presenta all'occhio uno o più ordini di architettura, con pilastri o con colonne, per poco che l'occhio si scosti dal punto di veduta, nasce tosto una confusione tale, che tutto sembra sconcerto e rovina, come si osserva in una camera del palazzo di Caprarola, nelle cupole

finte di s. Ignazio a Roma, e del Seminario di Frascati, e in tante altre prospettive.

Per evitare tali inconvenienti non si hanno da impiegar prospettive, che là dove si han da vedere da' punti fissi, o almeno poco variabili.

Gli antichi Romani dipingevano generalmente i muri interni di tutti i loro edifizi: qualche secolo fa si facevano dipingere fin le facciate; ma si è finalmente accorto, che questa impropria decorazione oscurava gli edifizi, e le strade, e deformata ben presto dall'intemperie imbruttiva tutto: onde si è riserbato soltanto dipingere le volte, ed i muri al coperto, e qualche prospetto di giardino o di cortile. E perchè non anche le facciate? Si avrebbe più diletto nel passeggiar per le strade.

Per tutte queste cose s'impiega la pittura a guazzo, a fresco, ad olio, ed a mosaico. La prima e la seconda sono proprie per li muri, quella ad olio conviene al legno ed alle tele: il mosaico era molto in uso pressso gli antichi, ma sol per i pavimenti; ora è perfezionato, e si può impiegare da per tutto; ma è del maggior dispendio per la lunghezza del lavoro: lavoro tedioso, che istupidisce l'ingegno a servilmente copiare, ed a non copiar mai con tutta l'esattezza. Le copie, che si fanno col pennello sono più accurate, e sono frattanto d'un prezzo incomparabilmente minore di quelle in mosaico, di cui tanto ci paoneggiamo. Tutto il valore di questo è per la flemma infinita nell'eseguirlo e per la sua durata. Se le ricchezze

gettate in questo puerile accozzamento di pietrucce si fossero ben distribuite, e si distribuissero ai più ingegnosi pittori, noi saremmo certamente più doviziosi di opere originali, e la pittura sarebbe in maggior floridezza.

L' uso di dipingere le volte, o i soffitti è ben naturale. Ma da che la volta si considera un' imitazione del coperto fronzuto della capanna, che altro vi si può dipingere, che fronde e fiori? E quand' anche si voglia riguardarla come sfondata, che apparisca il cielo, siegue necessariamente, che non vi si debbano dipingere, che soggetti aerei, e celesti, nuvole, stelle, uccelli, deità. Rappresentarvi all' incontro montagne, fiumi, case, quadrupedi, ed altre bestialità, che sopra di noi non possono sussisstere, è contro natura.

Quello che nelle volte può offendere la decorazione delle pitture di qualunque specie sieno, è la bianchezza de' muri, la quale illanguidisce il dipinto della volta, e produce una irreconciliabile opposizione. Perciò tali pitture sogliono essere accompagnate da muri non bianchi, ma tinti leggermente di gravi colori, ed a tale effetto devonsi nelle volte adoprare colori più vivi, e rare immagini. Anzi rarissime sieno queste immagini, poichè il guardare molto tempo in su è un diletto, che si risolve in tormento. Lo dica chiunque ha voluto godere i prodigi dell' arte nelle volte delle logge vaticane designate da Rafaello, e nella gran volta della cappella Sistina dipinta da Michelangelo. E perchè andare

a profondere tanto lavoro de' due più grandi pittori del mondo in siti per ogni riguardo sì molesti, e con tanta inconvenienza de' soggetti rappresentati? Tanto è difficile il buon uso della ragione! Di più, le volte piene di pitture riescono tetre anche di giorno, e la notte non sono mai illuminabili per quanti gran lumi vi si mettano. Con più facilità e degli artisti, e degli spettatori, e con maggiore convenienza de' soggetti potevansi quelle mirabili cose dipingere sopra i muri verticali.

Non è però sano consiglio confidare sopra i muri pitture insigni. All'infuori di qualche pezzo di prospettiva, e di qualche leggero lavoro nelle volte non dovrebbero mai gli eccellenti pittori dipingere sopra i muri. Non già perchè le pitture a fresco non sieno più durevoli di quelle ad olio, ma perchè fatte sopra i muri vanno facilmente a male, e pel rassetto, e per le scosse della fabbrica sono soggette a screpolare; ed essendo variabile il gusto degli uomini, e più variabili i loro bisogni, soggiacciono spesso quelle nobili produzioni a deplorabili accidenti. Ognuno ne ha molti esempi avanti gli occhi. Plinio adduce ancora ragioni più vive. Egli dice, che » de' pittori a fresco » non ve n'è stato alcuno di gran nome. I » gran maestri non dipingevano sulle muraglie, » l'ornamento delle quali non sarebbe stato » che per li padroni di casa, nè sopra edifizi » stabili e permanenti, da dove in caso d'in» cendio le pitture non si potevano salvare »

» *Pictorque rei communis terrarum erat* » un
» pittore apparteneva all' universo intero. I
» grandi uomini destinavano tutte le produ-
» zioni della loro arte a poter passare di città
» in città ». Noi frattanto ce ne andiamo in
estasi alle pitture antiche ritrovate sopra i muri;
e poi da quelle vogliamo ricavare la preferenza
della nostra pittura moderna.

Ma dal non doversi dipingere i muri da mano maestra non siegue, che si debba ornare l' interno delle abitazioni con quadri di varie forme e grandezze, ciascuno colla sua cornice, in maniera che ciascuno faccia da se un tutto distinto, e spesso in opposizione coll'altro. Qui certo manca tutta la convenienza (96). Michelangelo non volle, che il suo giudizio universale avesse d' intorno alcuno ornamento: quell' opera era destinata ad empiere di terrore gli spettatori, e perciò egli non permise, che niuna cosa avesse da frastornarne l'effetto. E perchè si hanno da incorniciare i quadri con dorature sfacciate, e centinate, di tanti fogliami, e di rabeschi? Qualunque soggetto, ch' è rappresentato ne' quadri, o è produzione della natura, o è operazione vera, o verisimile di semovente: e queste cose non sono naturalmente incerchiate di legno, o di metallo dorato. Sembra dunque, che le cornici de' quadri sieno della più insulsa invenzione, e impertinenze atte

(96) Addio pinacoteche.

solo a perturbare l'effetto delle pitture (97).

Se il quadro è abbastanza grande da coprire un muro intero, si pianti sopra il suo zoccolo. Allora il muro sarà come sparito, e lo zoccolo fingerà un riparo, o un basamento, su cui posano le immagini espresse nel quadro; e così stando in camera, o in sala, sembrerà di stare in un luogo in qua e in là lateralmente aperto, da dove si veggano in diverse distanze vari oggetti, selve, marine, battaglie, giuochi spettacoli, e quello che più aggrada. Nè vi è bisogno, che un quadro sia tanto grande da coprire tutto un muro. Con più quadri di differente grandezza, assortiti e disposti in modo, che facciano fra loro unità, armonia e convenienza, frammettendovi compartimenti adattati a indicare unione o divisione, si potrà con naturalezza adornare qualsisia luogo. Si richiederà bensì più cura in fare scelta e disposizione di questi quadri: richiederassi ancora qualche pensiero

(97) Certamente se le cornici de' quadri fossero centinate e di tanti fogliami ed arabeschi infrascate, per non essere semplici e regolari figure, non possono piacere se non a chi ha dell' arte il gusto guasto: ma se le cornici saranno semplici e regolari, rettangole, circolari, ovali, con modesti e bassi intagli dorate, e ben proporzionate alla grandezza dei dipinti, non vi sarà certo chi le riconosca una insulsa invenzione. Vedere un bel quadro senza cornice, e vederlo incorniciato, a senso mio, torna lo stesso che il vedere una bellissima gemma sciolta, un bel libro stampato senza margine, in confronto di un' altra gemma ben legata e di un altro libro ben marginato, i quali in quest' ultimo caso non solo non perderebbero, ma acquisterebbero anzi più pregio e nobiltà, e diverrebbero più piacevoli.

per fare in qua e in là ne'frammezzi, e negli angoli dipinger colonne, aria, e qualche cosa, che accordi bene le parti, ma si avrà alla fine un ornato di gusto. I quadri insomma per adornare con proprietà, debbono fare tutti insieme quello che fa un arazzo, o un muro dipinto a fresco.

La pittura è una poesia per gli occhi, ed in poesia i poemi più interessanti son quelli che son composti di più parti, le quali suscettibili di una bellezza particolare esigono, che questa bellezza abbia una giusta convenienza coll' opera intera, ed un legame combinato colle parti che precedono, e che sieguono. Così in pittura un solo quadro, per quanto grande ne sia il soggetto, non corrisponde perfettamente a questa idea: ma una unione di quadri, i quali indipendentemente dalle loro convenienze particolari avessero tra loro de' rapporti d' azione e d' interesse, che li legasse gli uni agli altri, formerebbero un poema di pittura. Chi ama poi insipidezze inconvenienti cuopra le mura di apparati con fiori, che non sono fiori, e con altre bislaccherie; e per maggior ricchezza vi applichi sopra quadri d'ogni genere ciascuno colla sua cornice piena d' intagli, e messa in oro.

Circa la grandezza delle figure, specialmente quelle, che si dipingono negl'intercolonni, e con tutte le loro parti distinte, serve la stessa regola prescritta per le statue, cioè non debbono essere maggiori della grandezza naturale; perchè se fossero più grandi impicciolirebbero l'edifizio, il cui pregio è di comparire più ampio che si può.

Riguardo poi ai soggetti delle pitture, il diletto non si deve mai scompagnare dall'utile. Tutti insegnano, che l'oggetto della pittura sia. 1. Dilettar l'occhio. 2. Nodrir l'intelletto. 3. Muovere il cuore. Frattanto è passato come in proverbio, che *la pittura non converte nessuno*. E qual protestante si è fatto cattolico all'eloquenti pitture di Rafaello e di Domenichino? Quale antiquario si è fatto gentile a forza di vedere tante belle incisioni di Giove, di Apollo, di Pallade? In pittura come in letteratura si tollerano tutte le religioni, e la virtù ed il vizio restano nell'indifferenza. Dov'è dunque quella mossa di cuore, e quel nudrimento d'intelletto, che le pitture debbono cagionare? La ricerca di questo difetto mi allontanerebbe assai dal mio sentiero, da cui per altro devio spesso, lusingandomi di qualche utilità nelle digressioni; ne addurrò solamente un paio di cause, le quali sembrano a me di grande influenza.

Primieramente ho gran timore, che in pittura, come in tante altre cose, sia più il piacere sopra opinione, che il piacere sentito. Le prime produzioni dell'arte avranno recata qualche maraviglia, e pappagallescamente poi si è seguitato a decantar maraviglie, ancorchè non siensi più sentite. Si scelga il più gran quadro del mondo, la Trasfigurazione, e se ognuno vorrà dire sinceramente quali effetti gli produce, dirà niente di quei tre, un poco di diletto, e niente altro (98).

(98) Circa le qualità del più gran quadro del mondo

Ci vogliamo dare alcuni piaceri lambiccati, che sono un zero incontro a quelli, che nascono da' nostri bisogni. Spegner l'ardente sete ad un chiaro ruscello, starsi all'ombra al sol leone, sdraiarsi su di un prato, e lasciarvi andar tranquillamente i suoi pensieri, sono ben altri gusti, che al teatro, alla corte. Così lo spettacolo dell'aurora, del nascer del sole, e de' temporali, delle notti stellate son quadri che i Rafaelli, e i Correggi non san copiare; son come i dolci zefiri allo sbattimento di un ventaglio; sono una ninfa di quindici anni ornata della sua natural bellezza ai visi invernicciati, impietriti, moschettati delle nostre seducenti belle.

La nature a le droit de triompher de l'art: dice il filosofo di Sans-souci, cioè Federico, de' monarchi l'esempio e l'onore. Taluno ha anco ardito di rilegar la pittura tra le arti frivole, come indegna di esser trattata da polsi virili, stimando il pennello al pari dell'ago e del fuso non convenire che al debil sesso, e perciò l'Inghilterra è senza pittori eccellenti;

(la Trasfigurazione di Raffaelle Sanzio) si consultino gl'intendenti veri e spregiudicati, e si capirà quanto a torto l'A. metta dubbio sul meraviglioso effetto che questa famosa opera spande sui sensi dell'animo di chi la guarda e contempla: non diranno solo che quella è dotato dei tre pregi (ingannar l'occhio, nudrir l'intelletto, muovere il cuore) che sono i principali oggetti della pittura, ma ve ne troveranno molti altri non ancora imitati, per i quali quest'opera acquistò quella celebrità che tutto il mondo gli concede.

perchè le teste pesanti non si danno a frivolezze. Le frivolezze delle belle arti sono però un gran sollievo nelle miserie della umanità.

Secondariamente tra noi un bel quadro è spesso un enigma, che si cerca d'indovinare, e che ci distoglie dal piacere; e dall'utile che dovrebbe procurarci. La maggior parte degli spettatori, i quali d'altronde sono ben capaci di rendere giustizia all'opera, non sono eruditi abbastanza da indovinare il soggetto del quadro, ne ammirano soltanto la bellezza delle figure: ma siccome non intendono il loro linguaggio, si annoiano ben presto di riguardarlo.

Sarebbero perciò necessarie alcune iscrizioni brevi, e ben situate, che ne spiegassero il soggetto. I Greci non se ne facevano alcuno scrupolo, ed il loro gusto per le belle arti non cedeva niente al nostro. Nel quadro di Polignoto, che rappresentava la presa di Troia, e che conteneva più di cento figure, ogni figura principale era distinta col nome del personaggio. Lo stesso si osserva in alcune pitture dell'Ercolano. Queste iscrizioni, in vece di sfigurare le opere, e di scemarne il merito, dilucidavano l'intelligenza del quadro, e mettevano gl'intendenti a portata di esaminare, se l'artista avea ben eseguito il suo soggetto. Anche i pittori de' nostri secoli barbari conobbero la necessità di queste iscrizioni, ma con gusto barbaro, facevano uscire dalla bocca delle loro immagini certe strisce, sulle quali scrivevano

quel che essi pretendevano di far dire a quelle figure indolenti. Tale stravaganza era insoffribile. Ma il porre alcune parole necessarie all' intelligenza del quadro, specialmente quando il soggetto non è più che noto, e collocarle ove non guastano punto la pittura, sembra molto ragionevole. Rafaello, ed i Caracci hanno spesso così praticato. Il Coypel ha posti de' versi di Virgilio nella galleria del palazzo reale per rendere più intelligibili i suoi soggetti presi dall' Eneide. Ma se nelle stampe si mettono le iscrizioni, che male sarà a porle nei quadri, e nelle sculture? Se un artista accreditato ne dà l' esempio, i seguaci non mancheranno: l'esempio ha più forza che tutte le ragioni del mondo.

Spero che l' esempio di una dama veramente amabile per tanti virili pregi, che le adornano nobilmente il cuore e l' intelletto, abbia da produrre non solo nell' Italia, ma in tutta l' Europa un salutare cangiamento nel gusto della decorazione interna. Questa rara donna ha consacrato un appartamento del suo palazzo alla storia naturale. Qui ai muri verticali sono attaccate tele, su le quali sono dipinte al naturale tutte le piante secondo il sistema del Linneo (bisogna seguir qualche sistema), tutte numerate da potersi ciascuna metodicamente riscontrare nelle opere di quel celeberrimo Autore, e disposte in una prospettiva sì vaga, che sembra di essere in un orto botanico dei più ben ordinati. Queste pitture

sono ravvivate da vari personaggi rappresentanti gli Autori più classici della botanica: e dove campeggia l'aria, ed alle volte, ed ai soffitti sono dipinti uccelli numerati, ed ornati anch'essi secondo il miglior sistema. Lo stesso ordine, e la stessa bellezza si ammira in quelle camere destinate agli animali, ed ai minerali. Questo è il compendio dell'universo. Un altro appartamento poi è per la Fisica dipinto con ugual intelligenza. Le arti ed i mestieri più utili vi hanno il loro posto, ed alla testa di ciascun mestiere sono i ritratti degl'inventori, e degli artisti più rinomati. È mirabile particolarmente quello della storia antica e moderna: vi sono dipinte in piano le carte geografiche antiche e moderne con tale esattezza di prospettiva, che sembra camminarvi sopra, e vi sono segnati gli avvenimenti più grandi, cioè quelli, che meritano di essere tenuti a memoria con tutti i costumi passati e presenti, remoti e vicini. La sala poi, e l'appartamento di società, come anche la sua camera contengono le azioni più virtuose, cioè di pubblica e di privata beneficenza, fatte dai particolari con i vizi opposti de'malvagi; il tutto espresso con tanta naturalezza, e con tanta energia; e nel tempo stesso sì facilitato, e reso istruttivo dalle chiare e sugose iscrizioni, che ad una semplice occhiata ciascuno si sente infiammare d'amore per la virtù, e di odio contro il vizio. Questo palazzo, benchè senz'oro, è un tesoro per l'intelletto, e pel cuore umano, ed è una bellezza incantatrice per gli occhi. La spesa di

questa decorazione non ha importato il terzo di quella, che si suole comunemente fare in damaschi, velluti, intagli, e dorature per un'abitazione la metà più piccola di questa; ma questa spesa ha nudrite, e migliorate le scienze, e le belle arti. La dama ricca e splendida non possiede argenterie, nè alcuno di quei sassetti, che diconsi gemme; veste colla maggior semplicità, non ha carrozze; tutti i suoi familiari si riducono a due uomini, e a due donne: la sua mensa è comune a molti soggetti di garbo, ma non è bandita, che di quattro semplicissime vivande, e non ha per liquori, che il vino delle sue vigne. Ella non fa elemosina ai poveri volontari, ma gl'invita tutti a lavorare, a selciare strade, a scavare fossi, a prosciugare marassi, a far ponti, congiungner fiumi, e altre opere della più soda utilità, e decorazione pubblica, nelle quali questa donna, che per modestia non vuole esser nominata, spende tutte le sue rendite, che ascendono a 20 mila scudi l'anno, non tralasciando nello stesso tempo d'istruire gl'ignoranti nei doveri dell'uomo e del cittadino, e di spregiudicarli di quegli errori grossolani, che a guisa di erbe selvatiche molestano le teste incolte. Si specchi in lei la nobiltà millionaria, ed impari a fare uso delle ricchezze. Ma ritorniamo alla pittura.

Circa la convenienza de'soggetti delle pitture, architetti, e pittori ascoltate con attenzione Vitruvio, il quale al Lib. VII. cap. V. parla così:

« La pittura è una immagine di cosa, che

» è o può essere, come di un uomo, di un
» edificio, di una nave, e di cose simili: dalla
» figura, e dai vari contorni delle quali si pren-
» dono a simiglianza le copie; quindi è, che
» quegli antichi, che furono i primi a dare i
» pulimenti, imitarono al principio le varie com-
» binazioni, che si fanno con incrostature di
» marmi, indi varie distribuzioni di cornici con
» delle riquadrature di giallo o di rosso. Si
» avanzarono poi ad imitare anche aspetti di
» edifizi coi rilievi, e sporti delle colonne, e
» de' frontispizi. Nei luoghi aperti, come pure
» nelle esedre, per ragione dell'ampiezza della
» natura, disegnavano facciate di scene o tra-
» giche, o comiche, o satiriche. I cornicioni poi,
» per l'estensione della lunghezza, si ornarono
» di vari paesini, copiati da certe naturali situa-
» zioni di luoghi rappresentanti porti, promon-
» tori, fiumi, fonti, boschi, tempii ec. e in
» alcuni luoghi anche quadri di figure di Dei,
» o favole, o le guerre di Troia, o i viaggi
» di Ulisse, o altre cose simili, ma tutte create
» dalla natura.

» Queste pitture però, le quali erano dagli
» antichi copiate da cose vere, sono ora per
» depravato costume disusate; giacchè si di-
» pingono su gl' intonachi piuttosto mostri, che
» immagini di cose vere. Così in vece di co-
» lonne si pongono canne, e in vece di fron-
» tispizi arabeschi canalati, adorni di foglie
» ricce e di viticci, o candelabri reggenti
» figure sul frontispizio di picciole casette, o

» molti teneri gambi, che sorgendo dalle ra-
» dici con delle volute racchiudono senza re-
» gola figure sedenti, come anche fiori, che
» usciti da gambi terminano in mezzi busti
» simili alcuni ad effige umana, altri a bestie,
» quando che queste cose non vi sono, ne vi
» possono essere, ne mai vi sono state. Pure
» queste nuove usanze hanno prevaluto tanto,
» che per ignoranti falsi giudizi si disprezza il
» vero valore de e arti. Come può mai in fatti
» una canna sostenere un tetto? E come può
» un candelabro sostenere una casa cogli or-
» namenti del tetto? O un gambicello così sot-
» tile e tenero sostenere una figura sedente?
» O da radici, e gambi nascere mezzi fiori, e
» mezze figure? E pure gli uomini non ostante
» che tengano per false queste cose, non solo
» non le riprendono, ma anzi se ne compiac-
» ciono, senza riflettere se queste tali cose
» possono essere, o no: onde la mente guasta
» da falsi giudizi non sa più discernere quello
» che può, o non può essere per ragioni, e
» per regole di decoro. Non mai si debbono
» stimare pitture quelle, che non sieno simili
» al vero; ed ancorchè fossero dipinte con ec-
» cellenza, pure non se ne deve dar giudizio,
» se non se ne troverà prima col raziocinio la
» ragione facile e chiara ».

S' impari una volta a discernere qual rispetto si debba alle antichità.

Quasi tutte le pitture antiche, che si sono ritrovate, e si trovano tuttavia sopra i muri

sono di questo gusto. Rafaello, a cui forse era ignoto questo ragionamento di Vitruvio, le rimise in moda nelle Logge Vaticane, ed altrove. L'Ercolano le ha più accreditate, e i ciechi ammiratori di Rafaello e di grotte antiche si sono ultimamente sforzati di perpetuarle colla incisione che ne hanno fatta. A costoro non è ignoto questo passo di Vitruvio, ne hanno anzi riportato qualche squarcio nel manifesto, o sia nella prefazione delle loro stampe; e senza trarne alcuna conseguenza, hanno incensate quelle pitture per capi d'opera dell'arte. L'unico pregio di esse è la vivezza del colorito, e dell'esecuzione: è la bella pittura mal applicata: pregio ridotto a nulla dalla ragione, che ne scuopre l'inconvenienza e la mostruosità. Onde il solo buon uso che si può fare di quei grotteschi, è di riguardarli come un zibaldone, o come un dizionario di belle parti, e di figure disgiunte, da servirsene separatamente nell'occasione; ma non mai di considerarle tutte insieme, e d'impiegarle unitamente, come ha fatto Rafaello, e come pretendono i suoi incisori.

Racconta Vitruvio a questo proposito, che un certo Apaturio Alabandeo dipinse eccellentemente presso i Tralliesi una scena in un picciolo teatro. Ivi in luogo di colonne il pittore finse statue, e centauri, che reggevano il cornicione, le coperture rotonde a cupola, i fianchi de' frontispizi rilevanti, e le cornici ornate di teste di lioni: tutte cose indicanti lo scolo

delle acque. Finse in oltre sopra questa scena un secondo ordine, in cui vedevansi ancora cupole, antitempio, mezzi frontispizi, e tutti gli ornamenti di coperture. L'aspetto di questa scena per la vivezza parve bello ad ognuno, e tutto il popolo era già pronto ad approvarne il lavoro. Quando saltò fuori Licinio matematico, e disse: » Gli Alabandei, benchè » di acuto ingegno negli affari civili, sono te» nuti nondimeno per isciocchi, perchè le sta» tue del loro Ginnasio sono in atto di arrin» gare le cause, ed al contrario quelle del » foro sono in atto di giuocare al disco, alla » corsa, o alla palla. Così un picciolo difetto » d'improprietà nella situazione delle figure » riguardo alla natura de' luoghi ha fatto acqui» stare a tutto quel paese un discredito gene» rale. Guardiamoci ora anche noi, che una » scena di Apaturio non ci faccia tanti Ala» bandei. Chi di voi in fatti si fida d'avere » sopra i tetti di tegole abitazioni, o colonne, » o frontispizi? Queste cose si pongono sulle » travature sì, ma non sopra il tetto di te» goli. Che se noi approveremo in pittura quel» lo, che non può naturalmente essere in ve» rità, ci rassomiglieremo anche noi a quei » popoli, che sono per questo difetto stimati » sciocchi ».

L'effetto di questo discorso fu sorprendente. Il pittore Apaturio ammutolì, rifece la scena secondo le regole della verità, e ne riportò applauso. *Dio il volesse*, esclama Vitruvio,

che risuscitasse Licinio, per correggere questa pazzia, e queste strambalatezze di architettura, e di pittura.

Ora che l'Europa vuole essere Alabandea, v'è gran timore, che i Licini, e tutti i matematici, e i filosofi del mondo parlerebbero a' sordi. I preziosi assurdi delle Logge Vaticane, di Ercolano, di Pompei, delle Terme Antonine si sono incisi a perpetuo esempio, e alle stravaganze anche si è fatta una giunta di Magotti Cinesi; perchè le cose forestiere lontane han credito al pari delle antiche; e rovescino pure le une e l'altre la ragione, non importa; sono sempre tenute e difese per bellissime. L'improprietà è giunta a tal furore, che fino ne' ventagli si veggono dipinte case, montagne, bestie, vulcani, ed altri consimili arnesi da tenersi facilmente in mano, e da fare un fresco mirabile. Alle carrozze si effigiano navi, piramidi, terme, anfiteatri, tutte cose da esser portate velocemente a spasso da' cavalli sopra una fragilissima macchina. E dove non si veggono i deliri dell'inconvenienza?

Il volgo (e nel volgo si comprende chiunque non ragiona) si lascia facilmente abbagliare da qualche pregio, che è in una cosa, non ne considera più i difetti, non paragona, la sentenzia tutta per bella, e la imita. Quegli arabeschi hanno una tinta vivace, sono delineati con gran franchezza di mano: oh carissimi! sono in tutto il resto contro natura, non importa nulla. Così Cicerone trova tanto bello

il fastigio del tempio di Giove Capitolino, che se esso fastigio fosse assunto in Cielo, dove non piove, seguiterebbe (egli crede) a comparir bello, e se si togliesse, farebbe un cattivo effetto. Con questo paralogismo di Cicerone (ogni grand' uomo è in qualche parte pigmeo) si difende ogni abuso, e si calpestano le leggi del decoro. Quel frontispizio è bello; dunque si metta entro le case, giù nei pozzi, sopra le nuvole, seguiterà sempre ad esser bello, ma sarà fuori di luogo, come sarà bello un diamante, ancorchè incastrato alla punta d'un piede. Chi stima potersi dare bella decorazione fuori della convenienza, si ricordi di Licinio. Ma come son venuti in capo all' uomo tali ghiribizzi? Si veggono de' paesetti in cima d'un monte selvoso, e quelle case paiono stare sugli alberi. Qualche pittore ne avrà fatto de' disegni. Altri più bizzarri li hanno adottati, e presto il delirio si è ingigantito.

CAPITOLO XII.

DE' MARMI

I marmi, che l' architettura impiega per la decorazione de' suoi più nobili edifizi, sono di più colori, bianchi, neri, gialli, verdi, rossi, variati e frammisti di macchie, di vene, di mosche, di onde, di nuvole differentemente colorite.

I. *Della combinazione de' vari marmi.*

Questa diversità di tinte esige primieramente un buon senso nell'architetto, per applicarle secondo la convenienza de' soggetti. I marmi di colori vivaci converranno per le decorazioni degli archi trionfali, delle fontàne, de' teatri, degli appartamenti, de' cammini, e di altre opere gaie. Ne' tempii e negli altari s'impiegheranno marmi di colori diversi. E ne' mausolei e nelle tombe non si useranno certo quelli di colore allegro.

Il secondo luogo il differente colorito dei marmi richiede nell'architetto un' intelligenza per combinarli insieme in un' opera, affinchè ne risulti un accordo pittoresco. Michelangelo nella cappella della pietà in s. Andrea della Valle in Roma, e il Palladio nella chiesa di s. Giorgio Maggiore in Venezia, hanno fatti capi d' opera nell' accordo de' marmi variamente coloriti. Conviene dunque che l'architetto apprenda da un buon pittore l' accordo de' colori.

I pittori distinguono prima di tutto i colori di due specie, leggeri e pesanti.

Per leggeri s' intendono i colori dolci e fuggenti, cioè quelli che si veggono più da lungi. Il bianco è tra i colori il più leggero.

I pesanti poi sono i più terrestri, che si veggono il più da vicino. Il nero è il colore più pesante.

Dunque il bianco va impiegato nelle maggiori distanze. Il nero nel più da vicino, e nel davanti.

È però vero anche tutto il contrario, cioè si può impiegare il nero da dietro, e comparir più lontano; ed il bianco d' avanti, e risaltar più vicino.

Siccome fra due estremi si contengono molti intermedi, così vi sono più colori gli uni più leggeri degli altri, che si accostano al bianco, e in conseguenza sono più visibili da lungi; ed altrettanti sempre più pesanti, che più si approssimano al nero, e perciò più apparenti da vicino.

Ecco la qualità de' principali colori.

Il giallo scuro è de' più pesanti.

Il giallo chiaro è meno pesante.

Il giallorino è molto leggero, perchè più si accosta al bianco.

Il verde è leggero, sta in mezzo fra il giallo chiaro e

L'azzurro, o sia oltramarino, ch'è assai dolce, è dei più leggeri.

Il cinabro è totalmente opposto all' azzurro.

La lacca è un colore di mezzo tra l'azzurro, e il cinabro, ed è anche più dolce che crudo.

Il bruno rosso è de' più terrestri.

Il nero più terrestre è quello che dal turchino più si allontana.

Ciascuno degli accennati colori può rendersi tanto più terrestre, o pesante, e vicino, quanto più nero vi si unisce; e tanto più diverrà dolce,

leggero e fuggente, quanto più bianco vi si unirà (99).

È un assioma in pittura, che mai due estremità contrarie si tocchino ne' colori. È disgustevole alla vista un estremo nero presso un estremo bianco, come presso un azzurro un rosso ardente.

Quindi un'altra distinzione tra colori amici, e colori discordanti.

I colori amici sono quelli, che uniti insieme producono un colore grato quanto il verde. Al contrario il turchino accoppiato al rosso fa un colorito agro, rozzo, e spiacevole, onde essi sono discordanti.

Dunque non si hanno mai da unire insieme due colori discordanti, nè si deve passare da un estremo all'altro, che per gradi intermedi.

Il campo della decorazione dunque deve esser leggiadro, delicato, leggero, e ben unito insieme di colori amici, fatti come da una

(99) Chi volesse ben conoscere quasi a perfezione e toccar con mano l'ordine e la progressiva gradazione dei colori, s'istruisca nello studio di musaico in Roma presso la fabbrica di s. Pietro in Vaticano, dove osservasi che ogni colore principale ha gradatamente 60 colori, cominciando dal più chiaro al più oscuro nelle paste che servono a quella pazientissima arte.

La serie de' marmi però per quanto estesa ella sia, nè dagli antichi nè dai moderni marmi possiamo ottenere questa delicata insensibile gradazione; e conviene contentarci ad ogni modo di quel poco che la natura ci dà, procurando di scegliere e combinare i marmi in maniera che con colori amici si ottenga, uniti che sieno, una grata armonia all'occhio.

commistione, in cui entri la massa de' colori componenti l'opra; quasi che (come dicono i precetti pittorici) vi fosse stato impiegato tutto l'avanzo de' colori rimasto nella tavolozza. Reciprocamente i corpi debbono partecipare del colore del loro campo.

È inoltre da osservarsi, che il troppo nero ammortisce ogni opra: all'incontro i colori troppo teneri la rendono insipida. V'è dello spirito nel nero venato di bianco, e di turchino. Il nero e il giallo hanno un'apparenza di solidità, e di pompa. Il bianco e il verde fanno buon effetto usati con parsimonia; ma senza questa cautela fanno una smorta comparsa.

I metalli dorati, co' quali troppo sovente si profilano i marmi, spiccheranno, e faranno più spiccare, qualora sieno bene adattati ai colori amici. Ma vi sono di quei colori, che restano offesi dalla splendidezza della doratura, e compariscono più languidi, e più sbaditi.

Finalmente devesi aver riguardo ai lumi secondò la circostanza dei luoghi; e secondo la maggiore o minore quantità del lume vivo o riflesso, debbonsi applicare le regole prescritte. In questa quisa l'intelligente architetto renderà la decorazione non solo rispettabile per la sontuosità de' rari marmi, ma altrettanto gradevole per quella vaghezza pittoresca, e per quell'armonia che incanta gli occhi.

Quindi si scorge la necessità di rendersi conto dell' assortimento delle materie, prima di terminare l'insieme del suo progetto. È assolutamente

necessario determinare la scelta delle materie, che si vogliono impiegare, prima di metter mano all'opera. Ciascuna decorazione, o liscia o in marmi, o in legni o in pitture, richiede una diversa condotta nella sua disposizione, e nella sua ordinanza interna, poichè i tuoni teneri o rimbruniti, che si scelgono, hanno necessariamente da influire nel genere della decorazione dell' edifizio, e formare un accordo generale, a cui non si può giungere che per una serie di esperienze, e di confronti delle opere più celebri.

Poichè l'architetto ha da far uso de' marmi, si dia presto a conoscerli, e per acquistarne una piena cognizione colla pratica gli gioverà prima averne teoricamente una idea.

II. *Della natura de' marmi.*

Il marmo è una pietra calcaria, cioè una combinazione di calce; la quale calce non è che una risoluzione di animali, specialmente testacei, e di vegetabili che si putrefanno. In fatti il marmo per mezzo del fuoco si riduce in calce. Questa calce è frammista di sali volatili, di bitumi, e di varie sostanze minerali e metalliche, che ne fanno il glutine, e tutta la consistenza e la durezza. Se si strofina il marmo, specialmente il nero, vi si sente l'odore del bitume. La varietà dei colori, e della durezza de' marmi non cangia niente la lor natura di pietra: tali differenze derivano dalle differenti sostanze minerali e metalliche, che vi sono unite.

Il marmo ha la proprietà di fare effervescenza cogli acidi, come coll'aceto, coll' acqua forte ec., e battuto coll'acciarino non getta fuoco. Questa proprietà lo fa distinguere da una infinità di pietre, che non sono che ciottoli, o pietre cretose, e da' porfidi, da' graniti, dai diaspri, come anche dagli alabastri, che provengono da gesso, il quale gesso ha una grande affinità colla calce, anzi non è che una rigenerazione della calce. Queste materie però non sono nè effervescenti, nè solubili dagli acidi; battute coll' acciarino fanno per lo più fuoco, e per conseguenza non sono veri marmi, quantunque ordinariamente si prendano per marmi, e per marmi si considerino anche in architettura.

Per marmo dunque s' intende ordinariamente una pietra compatta, che polita prende e conserva un bel lustro. Da questo suo lustro viene la denominazione di marmo, poichè la voce greca *Marmairein* significa rilucere, lustrare. Quanto più il marmo è duro, più si rende lustro.

Ordinariamente i marmi sono ripieni di vene, e di macchie di vario colore, ma ve ne sono anche d'un sol colore bianco, nero, giallo, rosso ec. Tutti i marmi coloriti sono opachi. Il solo bianco è trasparente, e lo è tanto più quanto più sottilmente è tagliato. Gli antichi servivansi di questi sfogli di marmo bianco, o sia di *spato speculare* in vece di vetri per le finestre. Se n' è conservato l' uso fin qualche secolo a dietro in alcune chiese d' Italia.

Molte osservazioni provano, che il marmo si riproduce di nuovo nelle cave, donde è stato tratto. Veggonsi delle strade piane ed eguali in luoghi, dove qualche secolo prima erano state cave profondissime. Nell'aprire alcune cave di marmo si trovano asce, picconi, martelli, ed altri strumenti rinchiusi nel marmo, i quali aveano certamente servito altre volte a lavorar quelle stesse cave, che si son ripiene coll'andar del tempo, e si sono rese proprie ad esser di nuovo scavate (100).

Il marmo si trova a strati, ed in grandi masse. Quelle masse, che sono più vicine alla superficie della terra, sono comunemente le meno buone, essendo ripiene di fessure, di scaglie, e di vene terree.

Alcuni marmi son composti d'un ammasso confuso di piccioli frammenti di diversi colori, che sono stati, come incollati, o cementati gli uni cogli altri per mezzo d'un nuovo suco lapideo della stessa natura di que'frammenti, così che, se si rompono, si formano tante brecce. Quindi sono stati chiamati brecce, e quindi una distinzione fra marmi e brecce.

Un' altra distinzione de' marmi è fra antichi

(100) Il marmo si riproduce nelle cave d'onde è stato tratto, quando concorrano i medesimi principii e le stesse vie, cui la viva natura si servì nel formarli la prima volta: ed ecco nel piano di Tivoli la pietra calcare solforosa, detta Travertino o Tiburtino, che viene riprodotto nelle cave dalla deposizione eterogenea di quelle acque sempre pregne di principii costituenti una tal pietra.

e moderni. Per marmi antichi s'intendono quelli, de' quali le cave sono o esauste, o perdute, o inaccessibili, e non abbiamo altro di questi, che quello che ci è rimasto dagli antichi. Nei marmi moderni si comprendono tutti quelli che attualmente si estraggono dalle cave.

III. *Catalogo de' principali marmi.*

MARMI ANTICHI

1. Africano macchiato di rosso bruno, frammisto di alquante vene di bianco scuro, con alcuni filetti di verde cupo: Roma ne abbonda, e nel portico Vaticano ve ne sono due colonne.

V' è un altro Africano durissimo, e suscettibile di un più bel lustro, che ha un fondo di macchie bianche sfumate, misto di un color di carne, o di sangue con vene brune e nere, delicate e ondate.

2. Bianco e nero. In campo nero perfetto con pezzi di bianco puro come tasselli soprapposti. Questo è il marmo più caro.

3. Bigionero.

4. Broccatello. Si trovava una volta in Grecia, e vicino Adrianopoli. È sfumato di picciole macchie grige, rosse pallide, gialle, isabelle.

5. Cipollino. Si traeva dall'Egitto. È formato a onde grandi bianche, sfumate di verde pallido, a color d'acqua di mare, o di cipolla, donde ha tratto il suo nome. Le colonne del tempio d'Antonino, e di Faustina sono di questo marmo.

6. Giallo antico. È di più specie.

1. Color d' Isabella senza vene; questo è rarissimo.

2. Dorato a color di zafferano. Si traeva dalla Macedonia. Di questo marmo son le colonne della crociera del Vaticano.

3. Piccinisco, o giallo antico brecciato, di color giallo isabella venato di bianco. Entro il Panteon le colonne sono di questo marmo.

7. Granito d' Egitto, macchiettato di rosso violetto con miche lucenti. Tutti gli obelischi, e tante altre anticaglie in Roma sono di tal granito. L' enormità dei

suoi massi ha fatto immaginare a taluni, che questo fosse un marmo fattizio, formato d'un impasto d'arena, e di pietrucce trite.

Il granito orientale è bianco e nero. Entro la Vaticana ve ne sono parecchie colonne.

8. Nero antico. Di due specie. D'un nero morato detto *Marmor Luculleum*, si cavava in Grecia. Ve ne sono quattro colonne all'altar maggiore di s. Lorenzo in Lucina a Roma.

Basalte, o paragone, serve a provare i metalli, è d'un grigio ferreo. La maggior parte degl'idoli egizi sono di Basalte.

9. Pario si cava dall'isola Paros, e da altre isole dell'Arcipelago. È della più vaga bianchezza, suscettibile d'un bel pulimento, d'una durezza mediocre, e proprio a fare statue. Rare però sono le sculture antiche di questo marmo.

10. Paonazzetto. Fondo bianco macchiato di violetto. Ve ne sono delle colonne nel portico Vaticano.

11. Porfido. Non differisce dal Granito che nel colore, nella grana più fina, e nella durezza maggior di quella di qualunque altra pietra. Come gli antichi scolpissero il Porfido, è stata una vana ricerca, che ha prodotti de' segreti vani: un ordinario scarpello ben temperato fa sufficiente effetto. Si cavava una volta nella Numidia, nell'Egitto, nell'Arabia. Ve ne sono di tre specie.

1. Rosso, cioè di un rosso cupo a color di feccia di vino; tutto puntecchiato di macchie bianche. Questo è il più duro; il più lustro, e il più abbondante in Roma.

2. Grigio con vene, e macchie bianche; assai raro.

3. Verde, cioè misto di verdastro, e di nero. Più raro ancora. Ve ne sono due colonne nella chiesa di s. Paolo alle tre Fontane vicino a Roma.

12. Porta santa, o Sirena. Gran macchie bianche con vene grige, gialle, e rossastre. Nel Vaticano ve ne sono delle colonne all'altare di s. Sebastiano.

13. Rosso antico è di due specie.

1. Tutto rosso corallino. In villa Borghese ve n'è una lupa.

2. Tutto rosso venato di bianco con altre picciole vene scurette.

14. Serpentino, da' Greci detto *Ophites* cioè serpente, perchè il suo colore rassomiglia alla pelle de' serpi; è di un verde bruno misto

di macchie quadre bislunghe, e di vene gialle e verdi pallide.

15. Stellaria. Fondo gialletto grigio, raggiato di vene, e di punti gialli sbiaditi, che formano come stelle. A questo marmo si può riferire il castracane, che è di un giallo lavato con alcune breccette giallognole variamente scherzate, rassomiglianti a lumachine miste con madreperle; quindi vien detto anche lumachello.

16. Verde antico ha il colore di un verde d' erba, e di un verde nero con macchie di forma, e di grandezza inuguale.

17. Breccia antica, mista di macchie rotonde di differente grandezza, e di color bianco, nero, rosso, turchino, grigio.

18. Breccia antica d' Italia, bianca, nera, e grigia.

MARMI MODERNI

19. Alabastro. Poco duro, ed alquanto trasparante. La sua trasparenza è in ragione della sua bianchezza. Le sue vene ondeggiate mostrano, che si è formato a strati. Nel prendere il pulimento comparisce come untuoso, e rassomigliante alla cera. È di diversi colori, e si distingue in orientale, e cumune. L' orientale è più duro, più fino, più netto, e di colori più vivi. L' alabastro comune si trova quasi da per tutto.

1. Bianco.

2. Agatato, ghiacciato a forma di Agata, con vene rosse, gialle, bianche, e turchine.

3. Cotognino.

4. Fiorito, macchiato di più colori, o venato, ed a bande.

5. A pecore, rassomigliante a quelle nuvolette tinte di rosso, che al tramontar del sole rassembrano tante pecorelle. Se questo è orientale si vende fino 25, ed i sopraddetti non meno di 10.

6. Di Montauto color bruno misto di vene grige a guisa di carte geografiche.

7. Violetto, ondato e trasparente.

8. Di Roquebrue in Linguadoca di un grigio scuro, con gran macchie di rosso bruno.

20. Bardiglio. Fondo bigio scherzato di venette bianche olivastre, più, o meno scure. Si trae da Carrara.

21. Basalte. Fondo bruno chiaro con macchiette grige delicatissime. Il più bello è il verdastro. Prende il metallo come il paragone.

22. Bianco e nero, differisce dall' antico, perchè il suo bianco è imbrogliato con picciole vene schizzate nel nero.

23. Brocatello di Andalusia nella Spagna è sfumato di giallo, rosso, e grigio. Questo è il più raro.

Quello di Francia è con macchie più grandi con alcuni fili rossi. Ve n'è con occhi di pernice.

L'Italia, la Sicilia, ed altre contrade ne hanno di diverse specie.

24. Cotanello. Fondo rosso pallido strisciato di bianco olivastro con qualche macchia scura. Si trova in Sabina presso il paese detto Cotanello. La Vaticana ne ha molte colonne nelle navate laterali.

25. Diaspro di Sicilia. Non convien confonderlo col Diaspro Orientale, che è tra le pietre dure, nè fa effervescenza cogli acidi. Ve ne son quattro colonne nella cappella Borghese in santa Maria Maggiore in Roma. Il Diaspro di Sicilia è di un color misto di rosso bruno, di bianco, e d'isabella con gran macchie quadre bislunghe. Si distingue in antico, e in moderno; il divario consiste, che il primo è più vivace.

26. Di Firenze. È composto di frammenti come incollati, che rappresentano talvolta con qualche esattezza scogli, paesaggi, ruine.

27. Giallo di Siena simile all'antico col divario delle macchie violette. Quello di Brena è con macchie bianche.

28. Granito, è un composto trito di macchiette cenerine, nere e verdastre. L'isola d'Elba ne ha somministrati gran massi, nè v'è contrada in Europa, che non ne abbondi di vario colore, secondo i vari luoghi.

29. Lapislazzolo. È il più raro, e il più bello fra marmi. Il suo colore è un turchino cupo moschettato di un altro turchino più chiaro tirante al celeste, frammisto di alcune vene o di puntini gialli, lucenti, che potrebbero esser pirite gialle, ma che son prese per oro da chi non pensa che all'oro. Il lapislazzolo orientale, che vien dall'Asia, e dall'Africa, è più unito, più duro, e più bello dell'occidentale, che si trova in Europa. Ve ne sono quattro colonne nell'altare di s. Ignazio nella chiesa del Gesù in Roma.

La rarità di questa leggiadra pietra ha impegnato gli uomini a contraffarla. Si fonda dal vetro bianco, reso opaco con ossa calcinate, e vi si aggiunga del turchino di smalto, quando tutto è in fusione vi si mescolino delle foglie d'oro, e si avrà un vetro opaco assai più bello del lapislazzolo.

30. Lumachello. Fondo giallo con macchie bianche, nere, e grige a foggia di

lumache. L' Italia ne ha delle cave. L' antico ha le macchie più distinte. Nel Casino di villa Borghese ve ne sono delle colonne.

31. Nero e giallo, detto *Portoro*, perchè il suo fondo nero è strisciato di vene, e di macchie gialle auree. Se ne trova a Carrara, nell'Elvezia, nella Catniola, ed altrove.

32. Occhio di pavone. È un misto di macchie rosse, bianche, azzurre, rassomiglianti a quelle specie di occhi, che si mirano nella bella coda di pavone.

33. Persico, o fior di persico, così detto per la sua rassomiglianza al fiore di tal nome, cioè macchiato di bianco, di giallo, e di rosso cupo. In Roma ve ne sono delle colonne a s. Antonino de' Portoghesi ed a s. Carlo al Corso.

34. Saravezza. È consimile al bardiglio di Carrara, ma più duro, più bruno, e più lustrabile.

35. Statuario. È quel marmo bianco, che si trae in gran copia, ed in gran masse da Carrara, e che è il migliore per la scultura.

36. Verde. Quello di Carrara è di un verde cupo macchiato di grigio, e di bianco. Se ne trova anche di un verde-mare più gaio, venato di bianco. Quello di Firenze è slavatissimo, e quasi bianco. Quello di Prato è scuro con macchie.

37. Del Vescovo. Misto di vene verdastre, traversate da bande bianche, allungate, rotondate, ed un po' trasparenti (101).

---

(101) Fra i marmi v'è in ognuno un principal colore dominante, più e meno forte, secondo la natura sua. Si procuri di tener dietro coll' occhio ai gradi di questo color dominante, cominciando da quello che ne è il più scuro, sino al più chiaro, ed in tal guisa si dispongono i marmi in modo che sempre il più chiaro si trovi avanti, ed il più scuro indietro, sicuri di ottenere possibilmente l'armonia ed il buon effetto.

A questo fine mi sono ingegnato di segnare qui appresso una serie de marmi principali antichi e moderni dei quali ho cognizione, seguendo l'ordine del chiaroscuro che mi è sembrato di ravvisare nella natura loro, acciocchè quelli che nel caso volessero profittarne, trovino subito il modo di procedere nella scelta e nell' uso di essi.

BRECCE MODERNE

38. Bianca, mista di violetto, di bruno, di grigio con gran macchie bianche.

39. Corallina, o serancolina con macchie a color di corallo. Ve ne sono quattro colonne in villa Borghese.

40. Dorata, mista di macchie gialle, e bianche.

41. Grossa, di macchie rosse, nere, grige, gialle, turchine, e bianche, come se fosse formata di colori di tutte le altre brecce.

42. Isabella. Ha gran placche di tal colore, con macchie bianche, e violate pallide.

ORDINE E GRADAZIONE DEI MARMI ANTICHI.

Bianco.

1. Marmo statuario di Paros.
2. Bianco e nero.
3. Grigio con vene e macchie bianche.
4. Bigio nero.
5. Granito orientale bianco e nero.
6. Breccia antica d'Italia.
7. Porta-Santa o Sirena.
8. Basalte o paragone.
9. Nero antico:

Giallo.

1. Piccinisco brecciato color isabella.
2. Giallo isabella senza vene.
3. Dorato a color di zafferano.
4. Brocatello.
5. Stellaria.
6. Porta-Santa o Sirena.

Rosso.

1. Corallino.
2. Rosso venato di bianco e piccole vene scure.
3. Diaspro sanguigno.
4. Breccia antica.
5. Porta-Santa o Sirena.
6. Pavonazzetto brecciato a vene.
7. Granito rosso d'Egitto.
8. Africano o Numidico.
9. Porfido rosso.
10. Rosso cupo antico, color di feccia di vino nero.

Verde.

1. Cipollino.
2. Plasma di smeraldo.
3. Verde antico con macchie bianche e scure.
4. Serpentino detto *Ophites.*
5. Porfido verde.
6. Diaspro verde.

Celeste.

1. Lapis-lazzuli occidentale.
2. Lapis-lazzuli orientale.

43. Nera. Mista di grigio bruno, di macchie nere, con alcuni punti bianchi.

44. De' Pirenei. Rosso bruno, tagliato da diversi colori.

45. Saravezza. Fondo violetto, e bruno con gran macchie, ed isabelle.

46. Salvaterra. Macchie gialle, grige, e nere.

47. Sette-basi. Fondo bruno, misto di macchiette rotondé biancastre.

48. Di Verona. Bruna, macchiata con lunghe bande violette.

---

3. Amatiste.
4. Breccia antica.

Nero.

1. Breccia antica d' Italia.
2. Granito orientale detto granitello.
3. Nero e bianco.
4. Bigio nero.
5. Basalte o paragone.
6. Nero antico morato.

ORDINE E GRADAZIONE DE' MARMI MODERNI.

Bianco.

1. Marmo statuario di Carrara.
2. Marmo bianco venato di Carrara.
3. Marmo bianco di Crevola, e del Duomo di Milano.
4. Alabastro a vene e ad occhi, detto alabastro d' Orto.
5. Bardiglio di Carrara.
6. Nero e giallo di Portovenere.

Giallo.

1. Giallo di Siena.
2. Cotognino.
3. Isabella.
4. Corallina dorata mista di macchie *gialle* e *bianche*.
5. Giallo agatato.
6. Brocatello di Corfù.
7. Brocatello di Spagna.
8. Breccia detta di macchia vecchia e nuova di Lombardia.

Rosso.

1. Corallina o serancolina con macchie color di corallo.
2. Corallina grossa con macchie rosse. ec.
3. Rosso de' Pirenei: screziato di diversi colori.
4. Salvaterra.
5. Sette basi, fondo bruno misto di vene grige.
6. Rosso di Verona, detto mandorlato.
7. Fiorito macchiato di più colori.

Questi sono i marmi principali, di un numero certamente molto inferiore a quello, cui li fanno ascendere i marmorari in quelle loro serie, che chiamansi *studi di marmi*, dove ordinariamente se ne contano fino duecento specie. Colla stessa industria eglino potrebbero moltiplicarli ancora di più, non avendo da fare altro, e come già fanno, che dividere e suddividere un pezzo dello stesso marmo in più pezzetti di varie macchie e di vari colori.

L' Italia, la Sicilia, e le altre isole adiacenti abbondano di tutti questi, e di altri marmi moderni; basta scavare per trovarne. Pochi anni sono il Regno di Napoli in occasione della real fabbrica di Caserta ne ha posti in luce molti di varie specie, assai belli. La Francia, la Spagna, l' Inghilterra, le Fiandre, l' Alemagna, e quasi tutte le contrade europee ne producono molte specie, che hanno vario nome secondo il paese, presso cui si scavano, o

---

8. Roquebrue in Linguadoca.
9. Rosso di Francia.
10. Diaspro di Sicilia.
11. Diaspro fiorito sanguigno.
12. Granito rosa del Lagomaggiore.
13. Di Montauto, color bruno misto di vene grige.

Verde.

1. Di Prato.
2. Di Corsica.
3. Di Ponzevere.
4. Di Varallo.
5. Basalte verdastro.

Nero.

1. Nero e giallo di Portovenere.
2. Nero di Como.
3. Nero di Corfù.

secondo i colori, de' quali son tinti. Il loro prezzo è in ragione della loro rarità, e della loro bellezza.

Il marmo ha vari difetti. Dicesi marmo fiero quello che per la sua durezza è di lavoro difficile, e soggetto a scheggiarsi. Vi si trovano talvolta delle macchie metalliche, e degli smerigli. Altro marmo non mantiene il lustro, e comparisce come untuoso. Talvolta è nodoso, cioè frammisto di pezzi di terra, che fa de' vani, i quali debbonsi riempiere di mastico: tali sono la maggior parte delle brecce. Alcuni altri marmi, come quasi tutti i coloriti, sono traversati da fili. La bontà del marmo consiste nella finezza de' grani, e del loro tessuto.

Il marmo bianco si può colorire diversamente secondo il metodo del sig. Duffè. I colori estratti da' vegetabili, come dal zafferano, dal girasole, dalla cocciniglia, dal sangue di drago, dal legno del Brasile ec. tingono il marmo, e lo penetrano ben profondamente, purchè a queste materie coloranti si unisca un dissolvente convenevole, come spirito di vino, orina mista con calce viva, oli ec. Per fare però prendere al marmo colori più forti, più durevoli, e più penetranti, convien adoperare dissoluzioni metalliche fatte negli acidi, come acqua forte, spirito di sale ec. Il P. Fonda, degnissimo professore di Fisica sperimentale nella Università di Roma, ha però sempre osservato, che questi marmi artificiosamente colorati perdono molto della loro natural costanza.

Il famoso conte di Cailus ha inventata la maniera di dipinger sul marmo figure, ed ornamenti d'ogni specie, così che se si potesse poi segarlo in delicatissimi fogli, si avrebbero altrettanti quadri in ciascun foglio con quella pittura, che una sol volta si è dipinta nella superficie.

Si fa anche il marmo artificiale, impastando del gesso con acqua di colla; sul quale impasto si mette polvere finissima di scagliola calcinata, stemperata anche nell'acqua di colla fortissima, con ocra, o sia terra gialla o rossa, o di qual colore si voglia. Applicata e ben dissecata questa composizione, si lustra con sabbia, indi con pomice, e con acqua, e finalmente con olio. Questo non è che stucco a guisa di marmo.

Rimarrebbe ancora a parlare degl'intonachi, e degli stucchi, che sono tra gli ornati dell'architettura, come anche di molte parti degli edifizi, che richiedono bellezza; ma per non far tante repliche, e per non lasciare interrotte in qua e in là le stesse cose, se ne tratterà nelle altre parti. Frattanto per conoscere più distintamente la bellezza dell'architettura, si vegga che cosa è il bello.

CAPITOLO XIII.

DEL BELLO

Chi vuol sapere che cosa sia il bello, nol domandi ai letterati. Platone, Wolfio, Crouzas,

Hutcheson, André, e tanti altri hanno sudato e gelato in ammassare su questo soggetto volumi intieri: ciascuno in guerra coll'altro ha eretto il suo sistema sulle ruine altrui: tutti si sono intralciati in idee in intelligibili anche a loro stessi, e in vece di palesare il bello, lo hanno sepolto in un caos (*).

Se ne interroghi il popolo. Tutti, vecchi, fanciulli e donne, rispondon subito e d'accordo, che *bello è quel che piace*.

Ecco là una rosa. Oh quanto è bella! E perchè è bella? Perchè mi piace, rispondo anch'io povero idiota. Il dotto dice, che è bella, perchè *vi si percepisce una convenienza di rapporti*. Senso comune, decidi tu, chi ha risposto più intelligibilmente. Sembra che tutta la differenza tra i dotti e gl' indotti, si riduca in un vocabolario particolare, e in una smisurata presunzione che hanno quelli di esser giganti.

E che cosa è questa percezione di rapporti convenienti? Non sarà certamente altro, che piacere. Nel cielo stellato, che convenienza di rapporti io percepisco? Sento del piacere in mirarlo, ecco tutto il rapporto. Dunque piacere e percezione di rapporti convenienti sarà la stessa stessissima cosa. Dunque il bello consiste nel piacere.

(*) *Chi bramasse avere delle nozioni più estese e più giuste intorno al bello, di quelle che ci dà il nostro autore, consulti le opere che su tal materia hanno scritte il Mengs, l' Hagerdom, il Reynolds, il Lessing, e Quatremère de Quincy Nota dell' editore.*

Ma mi si obbietterà che, sebbene il bello piaccia, non siegue che il piacere costituisca il bello, perchè il pane, la cioccolata, il tabacco, e tante altre cose piacciono, e frattanto non si dicono belle, ma buone.

Ecco dove va ad aggrupparsi tutto il gran nodo della quistione: *In aver dato il nome di bello a quel che piace alla vista, e all'udito; e in avere chiamato buono quanto piace al palato, all'odorato, al tatto*. Ma ognun vede che questo è meramente arbitrario, effetto della bizzarria delle lingue nate dalla necessità, e non dalla ragione. Si poteva benissimo chiamare bella anche la cioccolata colla vainiglia, perchè questa è al naso ed alla bocca, quello che un'opera in musica è agli occhi, ed agli orecchi, vale a dire piacevole.

Dunque, se le voci di bello e di buono non servono ad altro che per distinguere alcuni piaceri sentiti per certi sensi da altri piaceri sentiti per altri sensi, il bello ed il buono consistono nel piacere, e sono una stessa cosa sentita per varie strade. E siccome il piacere derivante dal bello si è chiamato propriamente piacere, e quello derivato dal buono si è detto utile, ne siegue, che bello, buono, piacere, utile, considerati riguardo a sensi estremi, sono in realtà sinonimi.

Dunque la rosa bella è piacevole agli occhi, è buona, ed utile agli occhi; come la cioccolata è bella, e piacevole al palato. Ogni piacere si potrebbe chiamare indifferentemente

o bello, o buono, o utile, se non si fosse convenuto di distinguerli con diversi vocaboli. Questa distinzione dunque è un affare di grammatica.

Così l'utile è lo stesso che l'aggradevole, perchè tutti due hanno per base comune il piacere: altro divario fra loro non v'è, che nella maniera di farsi sentire, nella diversa intensità e durata, e nei loro effetti. Sembra, che uno degli estremi del piacere sia quello che si chiama l'utile, l'altro estremo sia il diletto; ovvero che l'utile e il diletto, cioè il buono ed il bello circolino insieme per la stessa periferia.

Ma non vi è del bello nocivo, e del buono brutto? A ben intenderlo, no. Quando si dice, per esempio, che quel fiore è bello, ma dannoso, perchè rende convulsa una leziosa donna romana; non s'intende già dire, che sia bello, e nel tempo stesso dannoso alla vista, ma ch'è bello, o utile alla vista, è nocivo, o brutto ad altri ordini del corpo, vale a dire, che nel tempo che giova ad una cosa, nuoce ad un'altra: il che è proprio di quasi tutte le cose di questo Mondo.

Può darsi ancora un oggetto, che sia bello allo sguardo per la forma, disposizione e colorito delle sue parti; ma nel tempo stesso dannoso allo stesso sguardo per gli suoi effluvi, che vadano a malignare l'organizzazione dell'occhio. Questi effluvi saranno allora i brutti, tutto il resto sarà buono. Dunque non v'è soggetto bello, e contemporaneamente per le cause

nocivo ad un medesimo organo: nè si dà buono, e contemporaneamente brutto per li stessi motivi ad un organo stesso.

Ricercare poi, se il piacere sia effetto, o causa del bello, è un galimatias: è lo stesso, che ricercare, perchè l'uomo ha piaceri, cioè perchè l'uomo è uomo. Quindi è, che il bello non è definibile, nè dimostrabile. La geometria ha dimostrate le proprietà del circolo, ma non ha già saputo far la dimostrazione della bellezza di quella figura, perchè il bello non è proprietà di quella figura, ma un effetto, che essa figura produce in chi è capace di sentire. *Il bello è un sentimento naturale dell'uomo, toccato intimamente, non si sa come, da dolci e vive impressioni, ch' egli riceve dagli oggetti esterni per mezzo de' suoi sensi.*

È del pari un' insulsaggine idearsi il bello assoluto, come il freddo assoluto, l'umido assoluto. Si definisca la parola assoluto. Se per assoluto s'intende indipendentemente, non si saprà mai il significato del bello assoluto. Se per assoluto si vuole intendere generale e costante, onde bello assoluto sia quel che piace costantemente a tutti, come le dimostrazioni geometriche sono per tutti le stesse dimostrazioni evidenti, come l'amor proprio è generale a tutti gli uomini, come la congiunzione fra due sessi è grata a tutti, non so se si dia di questo bello. Il bello non è una qualità delle cose; esiste meramente nell'intelletto di chi le contempla: ogni mente percepisce una differente bellezza,

come ogni occhio vede una differente iride. Una persona può anche trovar deforme quel che ad altri è bello: e ciascun individuo deve aderire al suo sentimento, senza pretendere di regolare l'altrui. La real bellezza, o la real deformità è come il real dolce, il real amaro. Secondo la varia disposizione degli organi lo stesso oggetto può esser dolce ed amaro. Se queste cose si trattano come entità positive, non significano nulla. Le loro sorgenti sono in noi stessi: tutto è relativo a ciascuno di noi. E siccome gli uomini hanno tutti gli stessi organi, ma ciascuno per varie circostanze li ha diversamente dall'altro; quindi è, che alcune cose sembreranno belle a tutti gli uomini, ed altre colpiranno ciascuno diversamente. I piaceri naturali e semplici, che si hanno senza riflessione, potranno esser generali, se pure l'educazione, i climi, ed altre circostanze non vi si oppongono. Ma quelle, nelle quali entra esame e giudizio, come nelle belle arti, soggiacciono a vicende, e a differenze. Vediamo dunque in quante maniere sentiamo il bello.

1. Un oggetto, che ci dà un sol piacere, è ordinariamente men bello di quel che ci dà più piaceri. La veduta di un bel viso, o di un bel quadro ci piace più di quella di un sol colore. Ecco un'altra ragione, per cui le sculture, di qualunque materia sieno, si debbono colorire. Una prateria di primavera ci piace più di un selciato di piazza. È bella dunque la varietà. La varietà divien necessaria, perchè l'abitudine di una impressione ci spunta

la vivacità; e lo stesso bello alla lunga cessa di esserlo.

2. Non bisogna però che un oggetto ci moltiplichi i piaceri all'infinito: il bello non siegue questa progressione; esso deve darci tanti piaceri, quanti noi possiamo facilmente sentirne, e chiaramente comprenderne. Ci piace dunque l'ordine e la distinzione: perciò le figure regolari e le più semplici ci piaceranno più delle irregolari e delle composte.

3. Ci piace un oggetto compito, cioè composto di parti nè superflue, nè mancanti, e di parti simili disposte in un ordine distinto. Quindi è bella l'unità. Mira Clori: tutto è brutto. Il bello è uno, e la bruttezza è molti. Un brutto viso pare composto di membri appartenenti a più visi, ed uno stesso membro composto di membri tutti spettanti ad altri membri. Zeusi da più belle compose una sola bella, cui da ciascuna di loro restituì il suo. Questa unità fa il bello in tutto, e nel fisico e nel morale. Ella fa molto più spicco, se è accompagnata dalla euritmia e dalla regolarità. Ecco, perchè ci piace il ricorso delle linee in una stessa direzione orizzontale.

4. Ci eccita diletto ed ammirazione un oggetto grande ugualmente che un piccolo, qualora le sue parti visibili sono corrispondenti alla sua grandezza, o alla sua picciolezza. Bella è perciò la simmetria, o sia la proporzione.

5. Il bello, e quel che si chiama buono si prestano scambievoli soccorsi. Un'albicocca piace allo sguardo per la vivezza de' suoi colori,

l'immaginazione ne disegna un sapore grato, e comparisce più bella: si gusta, e si trova più squisita, e più bella. Onde l' utilità, la bontà, e il bello s'aiutano scambievolmente per farci più spiccare una cosa. Quindi un edifizio di bella apparenza, se comprende internamente tutte le comodità, e se si riconosce anche nelle sue decorazioni ben forte, comparirà più bello.

6. La novità e la rarità contribuiscono ancora a risaltar la bellezza, e producono l'ammirazione. Perciò l' architetto, secondo glielo permetteranno le circostanze, farà scelta di forme, di partiti e di ornati non triviali, ragionevoli però sempre, e non mai capricciosi.

7. Quando il bello per la sua originalità ci colpisce vivamente, e ci eccita sensazioni quanto gradevoli, altrettanto nuove, distinte, e sì forti da imprimerci un sentimento di rispetto, e per conseguenza un incominciamento di terrore, allora il bello diviene sublime. Anche l'architettura ha il suo sublime. Il Panteon, l'interno di s. Paolo, il Farnese, quale ammirazione grata, ma rispettosa, e quasi terribile, non ci risvegliano per la grandezza delle loro masse, delle loro grandi divisioni, e de' loro membri tutti in grande? L' immensità di quegli spazi, che si chiamavano Cieli, la vastità de' mari, i vulcani c'incutono le impressioni più vive, perchè paragonando noi quelle forze della natura colla nostra debolezza, siam presi da una certa ammirazione, e da un certo rispetto, che suppone in noi timore, o un terrore incominciato.

Ecco in che consiste il bello visibile. Di consimili ingredienti è composto anche il bello morale, il bello spirituale, il bello musicale, e qualunque altra specie di cosa, cui si voglia accordare il nome di bello.

Or se il bello consiste nel piacere sentito dagli uomini, deve per necessità essere sentito diversamente da ciascuno, perchè noi variamo tutti nelle cognizioni, nelle esperienze, nelle abitudini di meditare, di giudicare, di vedere, di sentire; non siamo tutti della stessa capacità, ed in conseguenza non ricaviamo tutti dallo stesso oggetto la stessa quantità e qualità di piaceri. L'interessse, le passioni, l'ignoranza, i pregiudizi, gli usi, i costumi, i climi, i governi, i culti, gli avvenimenti fanno sì, che gli oggetti, da' quali siamo circondati, ci dilatino e ci ristringano la sfera degli stessi piaceri, e ce li alterino ancora, e ce li sconvolgano. Finalmente le vicende continue, in cui sono i nostri sensi per età, malattie, tempi, stagioni, fortune, e per infinite altre circostanze debbono necessariamente rendere variabili anche nello stesso individuo i nostri piaceri. Ecco le gran sorgenti di dispute in materia di bello. In somma il bello è quel che vivamente ci diletta. Se nol seguiamo, è perchè nol conosciamo, e ci arrestiamo al men bello per ignoranza del più. La cognizione del bello è quello de' mezzi da eccitar le sensazioni tanto più dilettevoli, quanto più nuove e distinte. Per conoscere il bello, e per poterne giudicare bisogna formarsi un buon gusto.

CAPITOLO XIV.

DEL GUSTO

Il gusto è il discernimento delle bellezze, e de' difetti in tutte le arti. Il suo oggetto non è il necessario, nè l'utile, ma il bello.

Quel senso, quel dono ammirabile, che si ha nel fisico di discernere colla lingua, e col palato i sapori de' nostri alimenti, ha prodotta in tutti i linguaggi noti la metafora, che per la parola gusto esprime in tutte le arti il sentimento delle bellezze, e de' difetti. In Inglese la parola *taste* significa gusto, e lo esprime a maraviglia.

Entrambi questi gusti hanno un pronto discernimento, prevengono la riflessione, sensibili, e voluttuosi per il buono rigettano sdegnosamente il cattivo. Ma spesso incerti, smarriti, ed anche ignoranti han bisogno di abitudine per formarsi. Vi sono dunque da per tutto due specie di gusto, uno pronto, e l'altro acquistato.

Il gusto pronto è, quando alcuni oggetti, subito che ci colpiscono i sensi, ci compariscono belli. Lo spuntare del sole, astro a tutti benefico, comparisce subito a tutti.

Altri oggetti all'incontro ci sono da principio indifferenti, e talvolta anche ributtanti, ma meglio poi considerati, ci divengono alla fine gradevoli per varie cagioni. Ecco il gusto

acquistato. Quante volte una musica, alla prima insipida, ci diviene alla fine grata? Il gran gusto pel tabacco non si acquista che con disgusto. Il Panteon quasi sepolto, e col suo aspetto affumicato è insoffribile agl' ignoranti, ma è d' inesauribile bellezza per chi lo sa studiare. Si deformi il Panteon, cioè s' imbianchi, s' indori, s' imbrillanti. Oh che prodigio! Una riguardevole persona piena di vivezze e di eleganza, venuta in Roma nel 1776, si diede gran moto per veder tutto, e disse, che non comprendeva, come le antichità romane abbian potuto mai esser belle. Il volgo valuta i detti in ragione dell' elevatezza delle persone, che li pronunziano; e si dovrebbe forse valutarli in ragione inversa del loro rango.

Il gusto delle arti è acquistato. Per formarsi questo gusto, non basta vedere e conoscere le bellezze d' un' opera, bisogna sentirle ed esserne tocco. Nè basta sentire, ed esserne tocco in una maniera confusa, conviene distinguerne le differenti gradazioni: niuna cosa deve scappare alla prontezza di questo discernimento.

Il gusto intellettuale è anche in ciò simile al gusto sensuale; poichè se il ghiotto sente, e riconosce subito il miscuglio di due liquori, l' uomo di gusto, il conoscitore vedrà ad un pronto colpo d' occhio il miscuglio di due stili, vedrà un difetto a canto ad una bellezza, distinguerà nel Vaticano l' ingegno sublime di Michelangelo dalle sue stesse bizzarrie, e molto più da traviamenti del Maderno.

Tutti gli uomini hanno gusto: se ve ne fosse uno, che non sentisse alcun piacere, o dispiacere, costui sarebbe uno stupido perfetto. Ha gusto fecondo chi perfettamente compone: ma chi non sa, che gustar le cose altrui, ha un gusto sterile. La varietà infinita dell'organizzazione in tutti gli uomini, e la loro varia abitudine prodotta da una infinita combinazione di varie circostanze fa la prodigiosa varietà dei gusti. Non vi saranno forse sopra la terra due uomini, che sentano esattamente gli stessi piaceri in uno stesso oggetto, e che lo giudichino bello, o buono nello stesso grado;

Non ostante però questa tanta diversità di gusti vi sono molte cose, che piacciono costantemente a tutti. È anzi mirabile il vedere nelle opere di gusto una costanza generale, che non si vede nelle opere d'intendimento. Pitagora, Talete, Platone, Aristotile, Zenone, Epicuro sono in rovina con mille altri loro successori; ed i filosofi attualmente regnanti possono temere la stessa disgrazia. Omero all'incontro, Virgilio, Orazio, Terenzio, Vitruvio conservano senza disputa l'impero univesale, e dopo tanti secoli si mantengono sempre vegeti. La filosofia di Cicerone è fallita, ma la sua eloquenza è un oggetto di ammirazione. La fisica, l'astronomia, le matematiche della Grecia fanno ora pietà; ma l'architettura, e la statuaria greca, sono delizie incorruttibili. V'è dunque un senso comune di gusto.

Il gusto depravato negli alimenti è di scegliere

quelli che dispiacciono agli altri uomini: questa è una specie di malattia. Il gusto depravato nelle arti è di dilettarsi di certi soggetti, che rivoltano le menti ben fatte: questa è una malattia dell'intelletto. È con costoro, che *non est de gustibus disputandum*. Perchè è piacciuto lo stile gotico, che ora tanto dispiace? E perchè agli Oppilati piace il calcinaccio? per gusto stravolto.

Il gusto è nelle arti quel che l'intelligenza è nelle scienze. Il vero è l'oggetto delle scienze. L'oggetto delle arti è il bello, o il buono. L'intelligenza considera il vero in se stesso, e senza alcun rapporto con noi: e qual rapporto ha con noi questa verità, che gli angoli di un triangolo sieno uguali a due retti? Il gusto all'incontro considera il suo oggetto sempre relativamente a noi.

Siccome vi sono persone di un intendimento falso, perchè credono vedere la verità, ove realmente non è: così vi sono de' gusti falsi, perchè credono sentire il bello, o il buono, ove in realtà non esiste. L'intelligenza è perfetta, quando vede senza caligine, e distingue senza errore il vero dal falso, la probabilità dalla certezza. E perfetto è il gusto, quando sente con impressione distinta il bello e il brutto, l'eccellente e il mediocre, senza mai confonderli, nè prenderli l'uno per l'altro. Or se l'intelligenza è la facilità di conoscere il vero dal falso; il buon gusto è la facilità di sentire con distinzione, e con sicurezza il bello in tutte le sue più minute gradazioni.

Questo buon gusto si acquista con i mezzi seguenti.

1. Esercizio continuato dei sensi sopra gli oggetti.

Sarà forse una chimera l'universalità di gusto; ma è incontrastabile, che quanto maggiore sarà l'esercizio de'sensi sopra una maggior quantità di oggetti, tanto migliore e più esteso sarà il gusto. L'architetto dunque non si stancherà mai di esercitare lo sguardo, e la mano sopra le più belle opere concernenti la sua professione. A prima vista tutto è oscuro e confuso, nè si può pronunciar niente di preciso riguardo al merito, o ai difetti delle cose; non si scuopre l'eccellenza dell'opera, e molto meno il particolar carattere di ciascuna eccellenza, la sua qualità, il suo grado. Ma coll'esercizio il gusto divien più esatto e delicato, si scuoprono non solo le bellezze, e i difetti di ciascuna parte, ma anche la specie di ciascuna qualità, il loro pregio, i loro nei. La nebbia è dissipata, tutto si vede chiaro e distinto.

2. Riflessione. Per ben esercitare i sensi, convien osservare attentamente gli oggetti, paragonarli fra loro, ed esaminarne con accuratezza le parti. Perciò una nazione a misura, che diviene più colta, acquista miglior gusto. Presso le nazioni incolte, esposte a pochi oggetti, a meno esercizio di sensi, ed a minor riflessione che buon gusto può mai essere? Tutti i gusti acquisiti sono stati prima informi e grossolani, come sono state le belle arti presso gli

Egizi, e gli Etruschi; poi si sono ingentilite in Grecia, ed in Roma, ed ora si sono estese per tutta l'Europa a misura ch' ella si è resa più colta. La bella Architettura greca per essere ben sentita ha bisogno di raziocinio, perchè ella ha i suoi principii. Ne' secoli d' ignoranza non si ragiona, ed i piaceri sono a caso, ed in un moto perpetuo. La variabilità delle mode caratterizza per ignorante ancora il nostro secolo; finchè si veggon mode, non si può dir secolo illuminato. La moda è un' affezione del cerebro degli Europei, per cui si rendono poco pregevoli quelle cose, solo perchè non giungon nuove. È una malattia della mente. Il suo impero è tutto sul bello, niente sull' utile. Quando è in moda una cosa più utile, non è più moda ma migliorazione delle arti, e degli agi della vita. Nasce la moda in gran parte dalla imitazione de' costumi delle nazioni più dominanti.

Il gusto dell' architettura non può acquistarsi colla sola teoria dei precetti; questa non prepara che la strada: ma è il confronto de' capi d' opera degli eccellenti maestri, che forma il gusto, e sviluppa l'ingegno all'invenzione. È impossibile continuar nella pratica della contemplazione delle cose belle senza essere costretto di ricorrere spesso alle comparazioni tra le parecchie specie e gradi di bellezza. Chi non può far questo confronto, non può giudicar d'un oggetto, che gli si presenta. Il solo confronto ci fissa gli epiteti della lode, o del biasimo, e c' insegna

a stabilire il giusto grado di ciascuno. Anche la più abietta insegna d' osteria ha un certo lustro di colori, ed una imitazione ch' è presa per bella da un indiano, o da un contadino. Perchè al moro piace la mora? Chi è familiarizzato a superiori bellezze, trova deforme una bellezza inferiore. Chi ha l'opportunità di vedere, di esaminare, di ponderare le differenti opere ammirate in differenti tempi, e da differenti nazione può solo giudicar de'loro meriti, ed assegnare a ciascuno il proprio rango. Convien sempre paragonare gli edifizi dello stesso genere, e di genere differente. Danno riprove di savie riflessioni gli odierni architetti colle loro belle opere, colle quali abbelliscono le più insigni città di Europa; e Roma tesoro di tante antichità, e seminario delle belle arti, spiccherà ora più che mai per l' egregie produzioni de' suoi studiosi artisti? A tutti è noto l'imparziale giudizio de' forestieri intelligenti.

3. Morigeratezza. Ma non basta nè l'esercizio, nè la riflessione; bisogna essere in una favorevole disposizione di serenità, e d'indifferenza. L'invidia, la gelosia, l'amicizia, l'odio, le passioni forti, ed i pregiudizi sono stati ostacoli al buon gusto, ed al suo giudizio. Ecco perchè è tanto difficile giudicar bene delle opere de'viventi, specialmente noti: i posteri, e gli stranieri ne sono i veri giudici. Pel buon gusto dunque vuol essere mente sana, e tranquilla in corpo sano con una mediocrità di beni di fortuna, tutto questo è il risultato della

morigeratezza, senza di cui non si può giudicar della bellezza artificiale.

4. Applicazione al suo proprio mestiere. Tutti più o meno facciamo la parte del critico di Apelle, e benchè non c' intendiamo che di scarpe, vogliamo giudicare anche della gamba. Peggiore è la smania di voler esercitare più professioni in una volta: si è sicuro di non riuscire eccellente in veruna. Le tre arti del disegno, benchè sieno sorelle, che si prestano scambievolmente soccorso, sono però ciascuna di tale estensione, e di tanta difficoltà, che il più vasto ingegno non può coltivarle tutte e tre all' eccellenza. Se ne sono veduti gl'inutili sforzi in ogni tempo, nè bisogna lasciarsi abbagliare dagli straordinari fenomeni de'Michelangeli, e de' Bernini, i quali come tanti altri antichi e moderni artisti hanno esercitata con applauso più esagerato, che vero, la triplice arte del disegno. Se quei rari talenti si fossero interamente dati ad una sola professione, a qual grado di eminenza non l'avrebbero portata? Coltivandole tutte e tre, le han trattate certamente con molta lode, ma le hanno lasciate tutte e tre cariche di difetti. L' eminentissimo Rafaello dormì, quando volle fare l'architetto.

Il pittore non ha punto bisogno dello scarpello e dell' architettura: gli bastano alcuni pochi, ma giusti principii della decorazione. Lo scultore ha di questo ancora minor bisogno. All' architetto basta un poco di disegno di figura, per non mendicare l'altrui mano nell'ornare

di sculture i suoi disegni, ed una qualche cognizione dell' accordo dei colori, per ben assortire e combinare i marmi. Del resto si dia ciascuno tutto interamente alla sola arte, che ha prescelta, e quanto più egli la eserciterà collo studio il più assiduo, più la troverà illimitata, e il suo gusto diverrà più squisito.

5. Tolleranza. Ogni età, ogni nazione, ciascuno individuo ha il suo gusto particolare confacente ai suoi rispettivi bisogni. Non si deve biasimare questa diversità di gusti, la quale è anzi il più bell' ornamento del mondo. Chi è portato pel serio, chi per l' allegro, chi pel sublime, chi pel delicato. Ristringere la sua approvazione ad una specie di gusto, e condannare gli altri, qualora sieno ben eseguiti, è una irragionevole intolleranza. Sarebbe anche un' intolleranza il biasimare certe licenze, che il gusto ragionevole si sa prendere dal rigor delle regole cattoliche, e sa convertirle in bellezze. La fierezza dal Farnese, l' eleganza del Campidoglio, la semplicità di Sciarra, le regolari bellezze Palladiane sono varietà di gusti, che debbono piacere a chiunque ha buon gusto. Ognuno sceglie i suoi favoriti Autori, come sceglie gli amici più analoghi al suo umore ed alle sue disposizioni.

6. Discernimento. Si osservi con attenzione quello, ch' è piaciuto più universalmente, e più costantemente in ogni genere. Le regole del gusto sono il risultato de' piaceri generali. Il gusto non ha da conformarsi all'arte, ma l'arte

al gusto, perchè le arti deducon le loro leggi dal gusto comune, e generale degli uomini. Guai alle produzioni dell'arte, quando tutta la bellezza non è che per gli artisti! Ma a canto alla buona nasce sempre la mala erba, e niuna produzione umana è perfettamente bella. La più bella è la meno difettosa. Convien dunque osservare quelle cose, che hanno più piaciuto, e distinguerle da quegli errori, da quelle macchie, da que' nei inseparabili nella umana condizione. Chi trascura questo metodo, qualora gli si presenta una gran bellezza, ne resta incantato, chiude gli occhi su tutti i difetti a quella congiunti, li trasforma anche in bellezze, ed a forza d' ammirar tutto, non discerne più nulla. Questa specie di paralisia di mente ci rende inabili a gustare le vere bellezze. È un capo d'opera l'architettura del Panteon. Dunque saranno belli, ed imitabili i suoi modiglioni a strapiombo, i suoi archi supini taglianti l'architrave, ed i suoi ordini superiori posanti in falso? Le parti costituenti la bellezza sono molte, e bisogna non lasciarsi abbagliare da alcuna in pregiudizio delle altre. La grandezza per esempio e la ricchezza sono cose belle: dunque un edifizio sarà tutto bello, perchè solamente sarà grande e ricco? Si esamini, se vi concorrono gli altri requisiti.

Da tutto ciò risulta quella delicatezza di gusto, che consiste nel sentimento pronto d'una bellezza tra i difetti, e d' un difetto tra le bellezze. Questa delicatezza di gusto è

nobile, giovevole, e tutta dipendente da noi; a differenza della delicatezza delle passioni, la quale ci rende estremamente sensibili a tutti gli accidenti della vita, e ci dà tanta gioia nella prosperità, quanta tristezza negl' infortuni: tutte cose indipendenti da noi. Malgrado l' originaria connessione tra queste due delicatezze niuna cosa è più efficace a curare l'immonda delicatezza delle passioni, quanto quella del gusto, la quale dipendendo tutta dal nostro giudizio, e dalla nostra attenzione, ci fa comparir frivole tante cose, che dilettano, ed affliggono tanti altri. La delicatezza di gusto ci rende inoltre tranquilli, mansueti, gentili, e più osservanti de' doveri dell' amicizia. Ella è un orologio, che segna fin i minuti secondi. Il gusto è come un microscopio della mente.

Da questi principali ingredienti del buon gusto è facile dedurre, che se la buona organizzazione, il senso comune, il lungo esercizio, lo studio, la vita morigerata formano il buon gusto, la prima direttrice n'è la ragione. Ella è che scuopre i fini, cui sono dirette le opere, e sceglie i mezzi per giungere a tali fini. Quindi è, che il buon gusto non va mai disgiunto dal buono intendimento.

Le belle arti (non è mai superfluo ripeter una cosa di tanta importanza) hanno per oggetto l'imitazione della bella natura. Imitazion difficile. Quanto è difficil imitar la natura, tanto è facile esagerarla; e più facil dipingere orche, e giganti, che eroi. Quindi que' Poetonzoli, che si dicono improvvisatori, non sono

sì pregievoli, come a prima vista compariscono: l'essere ampolloso con versi negletti, carichi di epiteti, che son quasi sempre gli stessi, ammucchiar parole, dipinger chimere, abbandonarsi ad ogni idea senza regolarità, prodigare immagini colossali, invocare la terra, il cielo, l'inferno, non è cosa molto difficile, ma è ben difficilissimo combinare il tenero, il toccante, il sublime. Quanti improvvisatori non ha l'Italia, e quanti pochi poeti? Quanti rari Palladii fra tanti Borromini? Dunque il buon gusto nelle belle arti è un sentimento che ci deve avvertire, se la bella natura sia stata bene, o male imitata. Dunque nè il capriccio, nè l'azzardo, ci guidano in questo gusto. Sono leggi costanti impresseci dalla natura per farci conoscere e godere il bello. Queste leggi naturali e costanti consistono ne' piaceri, che tutti ricaviamo dalle giuste proporzioni, dalla euritmia, dalla varietà, dalla unità, dall'ordine, da' contrasti, dalla verisimiglianza ec. Vi sono invero degli altri piaceri particolari, e non costanti, che nascono dall'opinione, dalla società, e dal carattere nazionale; ma anche questi debbono essere guidati dalla ragione. Dunque il gusto è il talento di sentir quello che deve piacere, o dispiacere. È un istinto nella sua origine puro, ma come tutte le altre cose viene poi guastato dai pregiudizi; e però sì forte, che sebbene corrotto, si rimette di nuovo nel suo primo stato, e tutto il popolo riconosce subito il bello mostratogli da pochi, che

hanno saputo ritrovarlo. Così è risorta la bella architettura greca romana, dopo tante barbarie di goticume, e di moresco.

Ma se le arti si sono formate, e perfezionate con seguire la natura e la ragione, si corrompono anche e si perdono con volere sorpassarla. Questa disgrazia accade ordinariamente dopo i secoli di perfezione. *Le bien le plus parfait est la source du mal. Enr.* Quando un nuovo genere, come una specie di fenomeno, comparisce nelle arti, o nella letteratura, ed ha colpito vivamente gli spiriti, è ben presto portato all'eccellenza per l'ardore de' rivali spronati dalla gloria: ecco perchè risplendono contemporaneamente molti valentuomini in una stessa cosa. Ma quando poi le opere hanno goduto per qualche tempo un grado di stagionamento, l'abitudine rende ottuso il gusto delle cose migliori, e per aguzzarlo si ricorre a novità. Si raffazzona perciò la natura, s' imbelletta d'una falsa delicatezza, si rimpinza di frizzi, di misteri, di affettazione. Questi raffinamenti opposti alla primitiva grossolanità sono più difficili a distruggersi, che la grossolanità stessa. Sono i begli spiriti che producono questa depravazione di gusto: sdegnando l'imitazione, cercano strade nuove, le quali li deviano dalla bella natura. V'è del merito in questi sforzi, e questo merito cuopre i loro difetti: il pubblico amante di novità applaudisce, ma ben presto se ne disgusta. Compariscono altri che fanno nuovi sforzi per pacere, e si allontanano

dalla natura ancora più che i primi. Il pubblico non sa più dove egli è, e compiange in vano il secolo del buon gusto, il quale se ne sta forse rannicchiato fra alcuni buoni Filosofi lungi dalla folla. Ecco l'origine dei Borromini.

Questa smania di distinguersi va sempre in compagnia del lusso sregolato. Nelle società, dove l'inuguaglianza delle fortune è smoderata, non regna più il piacere, tiranneggia la vanità, non si cerca più quello che piace, ma quello che distingue: tutto diviene fantasia. Onde ove imperversa il gran lusso, ivi il buon gusto è estinto, e signoreggia quel gusto vago, sprovvisto di solidi principii, anzi quel disgusto, fonte di quelle mode, che ci disgustano al loro nascere, e morte ci ridisgustano, quando un'altra si è impossessata della nostra abitudine. Si entri nel tempio del gusto descritto dal singolare Voltaire:

Simple en était la noble architecture;
Chaque ornement à sa place arrêté,
Il semblait mis par la nécessité:
L'art s'y cachoit sous l'air de la nature:
L'oeil satisfait embrassoit sa structure,
Jamais surpris, et toujours enchanté.

La critica con occhio severo, e giusto custodisce le chiavi di questa augusta porta, e con un braccio di bronzo fieramente rispinge il popolo Goto, che vi si suole introdurre, e che è posto in fuga, non ostante le sue brighe e le sue frodi. Il buon gusto rivolge lo sguardo torvo al suo nemico.

Toujours accablé d'ornemens,
Composant sa voix, son visage,
Affecté dans ses agrémens,
Et précieux dans son langage,
Il prend mon nom, mon étendart.
Mais on voit assez l'imposture;
Car il n'est que le fils de l'art.
Moi, je le suis de la nature.

Un muratore erettosi in Vitruvio disegna un piano straccaricato di ornamenti, una specie di triaca; niun vestibolo, niuna facciata, ma una lunga fila di camere, muri grossi due dita, gabinetti grandi, saloni senza profondità, finestre come portoni di chiesa; interfinestri piccioli: ma tutto inverniciato, imbianchito, dorato. E per meglio nobilitar la natura, si cuopron le volte, i soffitti, gli archivolti, le mensole, con mille magotti tirati col fiato, ed alti un pollice, o due, per esser visti ben da lontano. Tutto sarà a colpo sicuro ammirato dagl' insensati.

Siccome nel fisico il cattivo gusto consiste a non essere sollecitato, che da condimenti troppo piccanti e ricercati; così il cattivo gusto nelle arti è di non dilettarsi che di ornamenti affettati, e di non sentire più la bella natura, la quale deve essere lo scopo perpetuo di tutte le belle arti, e di ogni buon gusto.

CONCLUSIONE DELLA PRIMA PARTE

Da quanto finora si è esposto, facilmente si può conchiudere:

1. Che il bello dell'architettura non dipende nè dalla grandezza degli edifizi, nè dalla sontuosità de' materiali, nè dalla ricchezza, e dalla copia degli ornamenti: cose che abbagliano tanto il volgo. Molto meno consiste nel capriccio, e nella moda. Il bello architettonico è tutto positivo, universale, costante. E che può avere di arbitrario, se è tutto ricavato dalla natura, la quale è sempre da per tutto la stessa? L'unità, la varietà, l'euritmia, la regolarità, la distinzione, la simmetria, la convenienza, sono tutte cose che hanno leggi fisse, e che piacciono sempre a tutti gli esseri ragionevoli di questa terra.

2. Che gli ornati principali, come le colonne, i cornicioni, i frontispizi, ec. sono parti necessarie costituenti la fabbrica, così che non si può togliere una sola di queste parti, senza che la fabbrica crolli, o resti imperfetta. E gli ornati minori, come le volute, le foglie, i festoni, le statue, le pitture, i marmi, e le altre decorazioni, benchè non sieno parti integranti della fabbrica stessa, sono tuttavia dedotte dalle operazioni della natura, ed applicate con buone ragioni ai luoghi convenienti.

3. Che l'architettura altro non ha di variabile, che quello che la natura stessa ha posto di divario ne' climi, e ne' bisogni degli uomini; e che tutto questo variabile è in una certa maniera reso costante dalle leggi, che la convenienza prescrive alle diverse nazioni, secondo le loro diverse esigenze.

4. Che le autorità, e gli esempi, di qualunque tempo e luogo sieno, non debbono avere alcun vigore, quando sono contrari alla bella natura, base e scopo della ragione.

Qualora dunque si presenta alla vista un edifizio, bisogna prima considerarlo tutto insieme, per conoscere i rapporti della massa generale, la quale deve subito al primo colpo d' occhio annunciare quello che è, nè deve presentar niente di ambiguo. Poscia si ha da osservare, se le parti sono conformi all' uso cui l' edifizio è destinato, e se hanno giusta relazione fra loro, e col tutto della fabbrica, onde risulti armonia e convenienza. Finalmente si ha da vedere, se gli ordini, e tutti gli altri ornati sono eseguiti regolarmente, e con naturalezza, e se vi è sempre conservato quel carattere, che da principio si è scelto; onde se il carattere e sodo, tutto deve esser sodezza; s' è delicato, la delicatezza si deve mantenere in tutte le sue parti. Tutte queste cose riunite insieme fanno il bello dell' architettura, e separatamente fanno delle bellezze particolari. Onde un edifizio può esser bello nel suo tutto, e difettoso nelle parti; come reciprocamente il

tutto può essere sgarbato, e contenere parti belle. Può anche essere bello in se stesso, ma non relativamente al suo destino, ed al luogo.

Ma non basta l' apparenza; bisogna che la bellezza esteriore si combini colla comodità interna, e colla solidità della costruzione. A questo effetto la decorazione deve esser Greco-Romana, che già si è veduta così ben intesa: nelle due parti susseguenti si vedrà il suo legame colla comodità, e colla solidità. Queste tre parti essenziali debbono riunirsi in maniera da non risentir punto l' imitazione servile, ma portare un certo carattere di originalità, che faccia distinguer l' edifizio da quelli della classe ordinaria. Vi sarà l' originalità sempre che tutto sia fatto con convenienza, che le regole sieno ben applicate, e che la scelta sia con gusto, e con ragione: allora anche le cose più triviali risplendono.

Le regole fin qui esposte sono più negative e distruggitrici, che positive ed edificanti. Ordinariamente così suol succedere. Per nettare un terreno insalvatichito, e spinoso, vuole essere ferro e fuoco. Il malanno dell' architettura, come di tante altre cose, e specialmente delle leggi, è provenuto dal troppo. Dunque per depurarla, conviene lavarla di quei belletti, e strapparle quelle tante zerbinotterie, colle quali lo stolido capriccio l' ha trasfigurata. Quanto più semplice, tanto più bella. E sarebbe ormai tempo che fosse purgata da ogni difetto, e giungesse alla sua perfezione. Chi è

persuaso degli addotti principii, poco diletto incontrerà in mirare tante celebrate fabbriche, se pure qual Democrito non vorrà ridere delle stravaganze altrui. Ed ecco un compenso, ignoranza e piacere, intelligenza e disgusto. L' opera più spregievole non è però quella, che ha più difetti, ma quella, che priva di bellezze non eccita sensazioni vive di diletto. L' abuso è un vizio attaccato a tutti gli usi, a tutte le leggi, a tutte le istruzioni degli uomini. *Maximus ille est, qui minimis urgetur.*

Per possedere questa prima parte dell' architettura concernente la bellezza, non si richiede, che disegno, e buon gusto.

Il disegno si acquista col disegnare le opere migliori, antiche e moderne, e coll' osservare la struttura degli edifizi d' ogni specie.

Pel buon gusto vuole esser quella Filosofia, la quale non è altro che l' applicazione della ragione sopra i soggetti, su i quali ella può applicarsi, avendo sempre in mira l' utilità degli uomini. La Filosofia è attaccata dietro al carro delle lettere e delle arti, e dovrebbe tenerne il timone: ella è venuta dopo, e ancora va dopo. Le arti nascono dai bisogni della società, e nella infanzia dell' intendimento umano unitamente colle lettere sono i fiori della sua giovinezza, figlie della immaginazione amante dell' ornamento. Il piacere dell' abbellimento crea le belle arti, le quali ripuliscono quelle, che son figlie del bisogno. Finalmente al pari dei frutti vien la matura ragione a passi lenti senza

strepito, e con aria grave: ella osserva, esperimenta, e riflettendo modestamente sulle osservazioni, e sulle esperienze, raddrizza tutto, svelle gli errori, produce, e corregge grandi scoperte: ella è un Ercole, che distrugge e riedifica. La speculazione, e la pratica costituiscono la principal differenza, che distingue le scienze dalle arti. Nella maggior parte delle nostre cognizioni si riunisce la speculazione alla pratica, onde elle sono scienza, ed arti in una volta. Tali sono le belle arti, e tale è l' architettura. Ella è scienza, se si ristringe ad esaminare il suo oggetto, le sue proprietà, e l'uso che se ne deve fare nella pratica. Ella diviene arte qualora discende all'esercizio, o all'esecuzione. Ma arte è un sistema di cognizioni ridotto a regole positive, invariabili, e indipendenti dal capriccio, o dalla opinione.

Se il matematico Licinio corresse il cattivo gusto di Apaturio, Socrate filosofando diede lezioni di pittura a Parrasio. Diceva un antico Savio, che appartiene al poeta il far poesie, al musico il far musica, ma non appartiene che al Filosofo il parlar bene dell'una e dell'altra. È il Filosofo (nome sempre odioso) che porta la face della ragione nell' oscurità de' principii, e delle regole; a lui appartiene la legislazione: l'esecuzione è dell'artista. Meschino artista, se non è Filosofo; e più meschino, se non essendolo non vuole dal Filosofo lasciarsi nè pur guidare. Il pittore Diognete diede lezioni di Filosofia all'Imperator Marco Aurelio,

INDICE

Libro Secondo

FINE DELLA PRIMA PARTE.

B
D
F
H

Principj di Arch. Civile.

A

a

c e

f

d

I

L

c b

a

e

Q

15 45 15

I . 15

60 15 I.

30 30

T

B
D
F
H

A
a
c
e
f
d
I
L
b
Q
15
45
15
I. 15
60
15
I.
T
30
30

T. IIII
K
P
Z

65.0
A
C
3.8
N

Principj di Arch. Civile
A
B
C
c
b
a
G
N

Principj di Arch. Civile.
A
d
c
b
a
F
a
b
G
M
a
b
N
a

T. IX.
a
b
12
L. Carlini inc.

A
B
a
a
b
a
I
K
O
n
d
X
a
b
c
d
e
Z
a

T. IX
a
b
12
L. Carlini inc.

Principj di Arch. Civile.